



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación

Carrera de Filosofía, Sociología y Economía

“Ética y Estética en el teatro de Antonin Artaud como superación del academicismo moderno, desde la perspectiva de Gilles Deleuze”.

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciado en Ciencias de la Educación en Filosofía, Sociología y Economía.

Autor:

Jaime Israel Velecela Vanegas

CI: 0105748610

Correo: jaime.israeljv@gmail.com

Director:

Mst. César Augusto Solano Ortiz

CI: 0102814639

Cuenca-Ecuador

05/12/2019



RESUMEN

La investigación presente analiza algunas de las consideraciones sobre el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud visto desde la filosofía. Para ello se reconstruyeron las líneas que fundamentan dicho teatro, las cuales se inician como crítica hacia la cultura eurocéntrica, la cual en su propuesta deja categorías polisémicas libres que cimientan su línea de pensamiento como son: teatro, cuerpo sin órganos, enfermedad de la cultura, genitalidad etc. El análisis se hace de la mano del filósofo posestructuralista Gilles Deleuze, su planteamiento nómada da cuentas de las disciplinas filosóficas como son la ética y estética que sirven de molde para figurar la teoría artaudiana, se detalla su pensamiento con respecto al teatro desde varias aristas como son: acto de resistencia, fuga, maquinación y ensamblaje, así como la referencia directa sobre el teatro. Luego, el proceso de implicación contrapone las dos partes para llegar a las consideraciones éticas y estéticas en el teatro mencionado. Para esto, el hallazgo de la investigación propone una alternativa en el campo del arte contemporáneo, los procesos se alejan de la academia como del juicio estético para volverse productores de sensibilidad humana tomando al cuerpo y sus procesos de ensamblaje como participantes de un nuevo sentir desorganizado. La investigación se realiza a través de posiciones hermenéuticas que se materializan en la filosofía del arte sin que se establezcan nuevos paradigmas que den por sentado una verdad absoluta.

Palabras claves: Artaud. Deleuze. Estética deleuziana. Teatro de la Crueldad. Filosofía del arte. Ética.



ABSTRACT

This research analyzes some of the considerations about Antonin Artaud's Theater of Cruelty seen from philosophy. To do this, the lines that underlie the theater were rebuilt, which began as a critic on Eurocentric culture, which in its proposal leaves free polysemic categories that underpin its line of thinking such as: body without organs, cultural disease, genitality etc. The analysis is done by the hand of the philosopher post-structuralist Gilles Deleuze, his nomadic approach accounts for the philosophical disciplines such as ethics and aesthetics that serve as a template to figure Artaudian theory, his thinking is detailed with respect to the theater from several edges such as: the resistance act, escape, machine and assembly, as well as direct reference to the theater. Then, the implication process contrasts the two parts to arrive at the ethical and aesthetic considerations in the mentioned theater. For this, the research finding proposes an alternative in the field of contemporary art, the processes move away from the academy and aesthetic judgment to become producers of human sensibility by taking the body and its assemblies [connection] processes as contributor of a new disorganized feeling. The research is carried out through hermeneutical positions that materializes in the philosophy of art, without establishing new paradigms that takes for granted an absolute truth.

Keywords: Artaud. Deleuze. Deleuzian aesthetics. Cruelty Theater. Philosophy of art. Ethics.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
CLAUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL	6
CLAUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	7
DEDICATORIA	8
INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	17
1. MEDITACIONES SOBRE ANTONIN ARTAUD	
1.1 Sobre Antonin Artaud y el país de los Raramuris: Surrealismo, revolución y el ritual del Peyote.	18
1.2 El Teatro de la Crueldad: Artaud como crítico del paradigma eurocéntrico en Teatro y su doble, la conquête du Mexique	33
1.3 Cuerpo sin Órganos (CsO): cuerpo, organismo e institución	50
CAPÍTULO 2	60
2. MEDITACIONES SOBRE GILLES DELEUZE	
2.1 Hacia una filosofía nómade: CsO, máquinas, estratos, molar y molecular, paradojas del devenir, sentido	61
2.2 Gilles Deleuze y el arte como proceso de fuga	71
2.3 El teatro de la repetición en el caso de Diferencia y Repetición	80
2.4 Hacia el concepto de menor en el teatro de Carmelo Bene	85
2.5 El teatro del agotamiento, la percepción en “Film” de Becket	93
CAPÍTULO 3	100
3. ARTAUD A TRAVÉS DE DELEUZE	
3.1 El Teatro de la Crueldad y Gilles Deleuze: ética y estética	102
3.2 Hacia un teatro de la diferencia	114
3.3 El teatro artaudiano desde la minoridad; autor, lengua y acto de resistencia	118
3.4 ¿Artaud el agotado?	126



Universidad de Cuenca

3.5 El Teatro de la Crueldad y el movimiento.	127
CONCLUSIONES	134
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	145



Cláusula de Propiedad Intelectual

Jaime Israel Velecela Vanegas autor del trabajo de titulación "Ética y Estética en el teatro de Antonin Artaud como superación del academicismo moderno, desde la perspectiva de Gilles Deleuze", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 05 de diciembre de 2019

Jaime Israel Velecela Vanegas

C.I: 0105748610



**Cláusula de licencia y autorización para publicación en el
Repositorio Institucional**

Jaime Israel Velecela Vanegas en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Ética y Estética en el teatro de Antonin Artaud como superación del academicismo moderno, desde la perspectiva de Gilles Deleuze", de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 05 de diciembre de 2019

Jaime Israel Velecela Vanegas

C.I: 0105748610



Universidad de Cuenca

*A Antonin Artaud,
por jugarse la vida en su derecho de hablar.*



Universidad de Cuenca

*A Gilles Deleuze,
por esa manera de insinuar en la historia el temeroso movimiento de agitación.*



A los marginados, a los pobres, a los refugiados, a los migrantes, a las mujeres, a los trans, a los homosexuales, a los enfermos, a los negros, a los amigos, a los amores usados y poco valorados, a mí, y, como cada uno de ellos son varios, en total somos muchos.



INTRODUCCIÓN

El Teatro de la Crueldad es el movimiento teatral iniciado por el poeta y dramaturgo francés Antonin Artaud desarrollado en el manifiesto *Teatro y su doble*, publicación aparecida en 1938. Este se ve desarrollado a lo largo del manifiesto mencionado y en varias de sus obras que postulan el carácter agresivo de su teoría. La característica principal que recorre el mencionado teatro hace énfasis en el concepto de *crueldad* como eje central de toda la propuesta establecida, no está por demás mencionar que tanto la noción de crueldad se articula de forma íntima con las presuposiciones conceptuales de la obra misma, *el cuerpo, la escena, el autor* etc. El estudio sobre la mencionada corriente supone un alcance directo sobre las disciplinas filosóficas como la Ética y Estética; siendo estas las disciplinas a las cuales se procederá a su estudio final, toda esta articulación sobre el pensamiento artaudiano establece una concepción que rebasa los límites clásicos y modernos de creación artística, cánones o paradigmas que centran la atención en el juicio estético, contenido-forma, y la organización, para esto, la propuesta transversal a la cual aplica dicho teatro pretende establecerse de forma práctica en el ejercicio de la experiencia, para lo cual se establece al mismo como un embate, que en líneas de Artaud desea liberar todo supuesto institucionalizado y dogmático de pensamiento, es decir, la academia. La institución parisina de los siglos XVIII se toma como referente de poder organizado que supone un límite del pensamiento y de la creatividad artística. Pensadores como Foucault darán una breve noción sobre el control y disciplinamiento aplicable a dicha institución, por otra parte, la noción de academia



no debe ser entendida como el rechazo de la técnica ni de la formación que implica la destreza, sino el poder ejercido por ciertos sectores burgueses que dominan gran parte del siglo. “Obras maestras” como las llamará Artaud son parte del análisis que el Teatro de la Crueldad pretende superar.

Para esta investigación es pertinente direccionarse desde una perspectiva crítica que fundamente de forma sólida la propuesta planteada, para ello se toma el enfoque posestructuralista del filósofo francés Gilles Deleuze que permite el total y bien acertado análisis para el caso. Se verá que Deleuze tuvo un gran interés por el llamado Teatro de la Crueldad, por ejemplo, a continuación, se plantea algunas de las obras de la filosofía deleuziana que toma conceptos centrales de la teoría artaudiana. Gilles Deleuze posee todas las herramientas precisas a la hora de entablar la crítica de la investigación con toda presuposición dualista y dogmática de pensamiento. Para esto, no se ciega al pensamiento ni se reduce todo a la literalidad, se propone desde ya un nuevo *sentir* que propone una nueva visión del mundo, no se habla de conceptos interiores ni cerrados en el inconsciente, por el contrario, se eleva el pensamiento al más alto grado de experimentación para volverlo un acontecimiento que de cuentas de una vez por todas la libertad humana. Finalmente, el recorrido de la filosofía nómada se hace *in situ*, se propone desterritorializar al teatro y hacerlo devenir en la vida.

En el marco del análisis filosófico de la presente obra se estableció como propuesta metodológica el análisis de texto, para lo cual, se recurrió a la propuesta hermenéutica del filósofo alemán George Gadamer en *Verdad y Método*, primera edición de 1977, aclarando de antemano que la propuesta a



investigar abre el panorama a investigaciones que van desde enfoques prácticos hasta el puro análisis textual, no se ha pretendido reducir todo a un eje lineal y centrado en el texto, la *fuga* se plantea como propuesta que toma como base el análisis de texto como punto de conexión con varias disciplinas no necesariamente artísticas. Las versiones citadas en la investigación sobre Artaud no se pueden precisar con total exactitud debido a que las traducciones empleadas por el autor al momento de su análisis son de difícil correspondencia en el presente, se deja mencionado esto para evitar confusiones a la hora de leerlo.

En el capítulo I se plantea toda la propuesta artaudiana referente al Teatro de la Crueldad. La investigación no ha querido cerrar su campo de análisis, por lo cual se citan obras como *El ombligo de los limbos* y *Pesa-nervios*, de la colección obras completas de 1956; *Para terminar con el juicio de dios*, de su primera edición de 1948; *Van Gogh el suicidado por la sociedad*, de 1947 y *Heliogábalo o el anarquista coronado*, de su publicación de 1934. Dentro de este capítulo se establece todos los conceptos significativos y se toma en cuenta el viaje realizado por parte del poeta y dramaturgo francés al continente americano; se traza brevemente la experiencia geográfica con la sierra Tarahumara. Para esto, el análisis de la obra requiere del acercamiento a la situación geográfica que evidencio el poeta y dramaturgo pues en este se encuentra trazos que figuran la concepción de un cuerpo libre de organización y de un engendramiento autogenerativo que da riendas a la concepción de un nuevo arte. Luego, se procede a través de la deconstrucción a estudiar la organicidad del cuerpo que



presenta la teoría de Artaud. Finalmente se da por sentado tal vez lo más importante de la teoría teatral de Artaud como superación del paradigma eurocéntrico.

En el capítulo II se muestra la propuesta posestructuralista que posee la filosofía francesa de Gilles Deleuze. En este caso, el análisis optó por estudiar textos significativos como *Lógica del sentido*, publicada originalmente en 1969, *Diferencia y repetición*, de su aparición en 1968, *Nietzsche y la filosofía*, originalmente de 1962; así como los tratados nomadológicos realizados en conjunto con el filósofo francés Félix Guattari, en este punto se analizaron obras como *Mil mesetas*, y *El anti Edipo*, en su estudio sobre Capitalismo y esquizofrenia, volúmenes aparecidos en 1972. Por supuesto se han analizado obras que refieren al teatro mismo como son, *Superposiciones*, publicado en 1979, *El agotado*, de 1992; y el análisis dedicado a “*Film*” de Samuel Beckett publicados en *Crítica y clínica*, de su publicación original de 1993. Finalmente, se recurrió también a las conversaciones y entrevistas que tuvo Gilles Deleuze durante su vida. Al final se esboza las herramientas sobre las disciplinas filosóficas como son la Ética y Estética que se evidencian en la filosofía deleuziana.

Por último, en el Capítulo III se procede a evaluar las implicaciones que se observan en el teatro de Artaud desde la perspectiva de Gilles Deleuze. Para este punto la investigación se ha establecido desde la visión posestructuralista enfocada a la articulación conceptual bajo la propuesta del Teatro de la Crueldad. Aquí se hace referencia nuevamente a varias de las obras presentadas pero esta vez se toma el carácter del teatro como acto de resistencia



contrapuesto al poder identificado. Es pertinente también mencionar que las implicaciones observadas hasta este punto se enfocan transversalmente al carácter Estético y Ético, siendo estas disciplinas tomadas desde una visión que ubica el acontecimiento por fuera de toda presuposición subjetiva y objetiva. Desde un carácter crítico la propuesta en términos finales desea rastrear el carácter de una estética deleuziana para la comprensión del teatro artaudiano y del arte contemporáneo.

Se podría reprochar el haber optado por analizar un tema de tal naturaleza y así haber engrosado aún más el campo del debate que normalmente pertenece a los entendidos. Es muy cierto que la razón se ha acostumbrado a un polo dualista en la naturaleza, los así llamados entendidos reprochan aun el poder que en su sana posición brinda la línea de calificar el arte de lo que no lo es, y es reprochable que en la situación presente se tenga brechas que alienan a los hombres bajo simples diferencias. Pero esta distinción, que muy bien pudiese cambiar de título a la hora, descansa sobre cimientos que optan por su reivindicación, mientras grupos de entendidos llaman arte a lo que ellos prefieren existe, por otra parte, y llegando a su doble, individuos que saltan de lo normado. Entonces con una nueva razón se invierte lo anterior, que tal si los cimientos históricamente vulnerados, individuos, salen de su sombra para extenderse en la vida, su resistencia como acto de violencia, sin entender la misma como ataque de sangre, sino en cuanto a reacción cruda y real de la vida. La diferencia no es una negación, ni mucho menos una dialéctica de superación, cuando se habla aquí de procesos no se lo hace de forma jerarquizada, sino de forma transversal, solo hay



medios que permitan el salto y asalto de los cimientos que sin duda matizan la vida.

El principio de estas líneas hace un llamado a la conciencia humana, específicamente a la sensibilidad, debido a que es cuestión de esta el trato que funda una convivencia armónica en los humanos. Pero el tiempo y el espacio en el que se escribe podría decir que va retrasado, mientras la tecnología, la arquitectura, la medicina avanza cada día más los cambios sociales parecen estancarse, y más aún en situaciones como en las que se vive, por eso esta investigación invita al lector a entrar de lleno y ser capaz de desorganizarse por completo, no es fácil pues lleva tiempo. En la profundidad de esto se es capaz de conectar todos los elementos, o en su mayoría los necesarios para saber el sentir humano, tanto es la cultura, porque en esta se convive y desarrolla, como en la literatura, que se es capaz de dominar y conquistar, no se diga aún más la ética, pues en esta se conecta el humano con su alteridad, con su naturaleza, la antropología, que permite el desarrollo de los cuerpos a escalas mayores, y es la estética la que brinda la sensibilidad al individuo para poder conectar sus trazos con nuevos puntos, no solamente es el arte, ni la estética, es un todo que fragmenta y se conecta con nuevas situaciones. Que la extensión que tienen estas líneas permitan el asombro suficiente en la actualidad para recordar que el arte es y será el único y mejor lugar en el que aún se puede recordar que se es humano.



CAPITULO 1

MEDITACIONES SOBRE ANTONIN ARTAUD

Estamos sumidos en la creación hasta el cuello; lo estamos con todos nuestros órganos: los sólidos y los sutiles. Y es duro llegar a Dios por el camino escalonado de los órganos, cuando esos órganos nos fijan al mundo en que nos encontramos y tratan de convencernos de que no hay otra realidad. Lo absoluto es una abstracción, y la abstracción requiere una fuerza que es contraria a nuestro estado de hombres degenerados.

Allí donde otros proponen obras yo no pretendo otra cosa que mostrar mi espíritu. La vida es un consumirse en preguntas. No concibo la obra como separada de la vida. No amo la creación separada. No concibo tampoco el espíritu separado de sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los planes de mí mismo, cada una de las floraciones heladas de mi vida interior echa su baba sobre mí....

Antonin Artaud.

El proceso creativo que se inicia aquí genera un lenguaje deconstructivo de las narrativas de convivencia cotidiana, dónde el aporte está caracterizado por la percepción del lugar a través de las emociones, la sensibilidad y el pensamiento. Así, la investigación presentada reúne en estas líneas de trabajo el pensamiento de Antonin Artaud, cumbre del pensamiento *antioccidental* para la cultura. Este punto frágil de estudio permite evocar el terreno en el cual el poeta francés mantuvo presencia, de primera mano con el movimiento surrealista del cual su pensamiento lo obligaría a alejarse tempranamente para luego volcarse al encuentro con un horizonte lejano, América. Artaud experimenta por un instante el asalto de la cultura, experiencia que respira junto a su llegada a la comunidad Raramuri. Este es el ojo que guía el equilibrio de su teoría; sus palabras empiezan a sentirse insostenibles en cuanto siente el desgarramiento de un órgano. Cuando se propone el diagnóstico de la teoría artaudiana se recorre de forma crítica a la



formulación del hombre en la historia, por ello, se entabla al hombre, o más bien al cuerpo como medio refinado de encuentro profundo de lo *singular*. Por último, se habla de un proceso creativo y autogenerativo que responde a lo a-orgánico, desorganizado e institucionalizado, herramientas que se rastrea entre diferentes campos del arte y la filosofía. Antes de empezar se debe advertir al lector que algunas de las citas presentadas en la obra de Artaud son compilaciones de varios traductores, las cuales no se pueden precisar con total exactitud debido a su difícil repercusión y disponibilidad en el presente, también, existen varias obras del poeta que fueron escritas en sus últimos años de vida y que no fueron publicadas, solo corresponden a fragmentos sueltos que se incluyeron en algunas de sus obras.

1.1 Sobre Antonin Artaud y el país de los Raramuris: Surrealismos, revolución y el ritual del Peyote

Antoine Marie Joseph Artaud, más conocido como Antonin Artaud fue un poeta y director de teatro quien fue partícipe del movimiento surrealista entre los años 1924 y 1926, período en el que cumpliría la función de director de asuntos surrealistas. Pronto se alejaría del mismo debido a roces ideológicos con los demás integrantes del movimiento. Es la década de Aragon, Eluard, Péret, Unik y por supuesto André Breton, mismos que no tardarían en alzarse en contra del reconocido poeta para desestimarle violentamente por su rechazo para participar del Partido Comunista, es decir, de la *sucursal francesa de la Tercera*



*Internacional de Moscú*¹, a lo que Artaud respondería fervientemente en *La gran noche o el bluff surrealista* (1991) demostrando su sentir verdadero con respecto al surrealismo:

El surrealismo siempre ha sido para mí una nueva forma de magia. La imaginación, el sueño, toda esta intensa liberación del inconsciente que tiene por finalidad hacer aflorar a la superficie del alma lo que habitualmente tiene escondido, debe necesariamente introducir profundas transformaciones en la escala de las apariencias, en el valor de significación y en el simbolismo de lo creado. Lo concreto cambia completamente de vestido, de corteza, no se aplica más a los mismos gestos mentales. El más allá, lo invisible rechaza la realidad. El mundo ya no se sostiene (Artaud, 1999, p. 9).

Se puede advertir la idea que tenía Artaud (1999) con respecto al surrealismo, la cual no dudaría en llevarla a cabo al alejarse del movimiento para realizarla dentro de su teatro *Alfred Jarry*; sin embargo, el camino no sería fácil para un expulsado de tal institución, y más aun sabiendo que rechazaba totalmente el convencionalismo al que se había adherido el movimiento, pues el surrealismo se convertía en algo concreto, algo para lo cual no sea posible *confundirlo* dentro del proceso dialectico al cual pretendía llevárselo. Pues lo que Artaud (1999) reusaba de aquél era precisamente ese distanciamiento de una mal

¹ Termino que describe la inconformidad del poeta para adherirse al partido comunista. Se sabe además que su rechazo corresponde directamente contra el materialismo histórico y dialectico por considerarlos movimientos que no concuerdan con los hechos *reales*. Acusa al comunismo (aplicación) de ignorar el mundo interior del pensamiento. "Voy de lo abstracto a lo concreto y no de lo concreto a lo abstracto" Op. Cit. (p. 120).



llamada revolución que separaba la vida del hombre de los hechos reales, a fin de cuentas, la tesis fundamental a la cual se apegaba el surrealismo, y de la cual Artaud rechazaba, era evidentemente las consideraciones del materialismo histórico, sírvase de ejemplo lo siguiente, Salinari² (1969) considera dos aspectos relevantes para el caso: el primero (el que más repercusión tendrá en la teoría artaudiana) refiere a la relación entre la base material, es decir, la estructura económica y la superestructura *cultural*, el segundo, y como efecto de la primera consideración refiere a la constatación de la cultura como categoría determinada que la convierte en *ideología*.

El programa social, el programa material hacia el que los surrealistas dirigen sus pobres veleidades de acción, sus odios jamás virtuales a todo, son para mí sólo una representación inútil y sobrentendida. Sé que en el debate actual tengo de mi lado a todos los hombres libres, a todos los verdaderos revolucionarios que piensan que la libertad individual es un bien superior al de cualquier conquista obtenida en un plano relativo (Artaud, 1999, p. 13).

Exactamente al contrario de lo que sucede en la teoría artaudiana el modo de juzgar los presupuestos culturales, en el que se incluye el arte, el materialismo parte de los hechos concretos. Estos "...los hombres, no de alguna manera aislados y fijados fantásticamente, sino en su proceso de desarrollo, real y empíricamente constatable, bajo condiciones determinadas" (Salinari, 1969, p. 29).

² Carlos Salinari, editor de *K. Marx y F. Engels Escritos sobre arte* (1969). Com.



Aquí es donde la insistencia de los operantes de la teoría de Artaud repercuten. “El Hombre interior como el mundo tiene una geografía que es cosa material” (Artaud, 1984, p. 111). En este proceso de consideraciones la teoría artaudiana, que se inicia principalmente con respecto a la cultura, llega desde una visión *profunda*. “Detener el pensamiento afuera y estudiarlo en lo que puede hacer, es desconocer la naturaleza interna y dinámica del pensamiento” (Artaud, 1984, p. 120), sea o no una manera de ver la cultura, el proceso de la teoría artaudiana se aleja principalmente de las relaciones materiales basadas en las relaciones de producción amo-esclavo, su pensamiento se enfoca en la mirada a su origen; participe de la naturaleza. “Como la vida, como la naturaleza, el pensamiento va de adentro hacia afuera...” (p. 120). Y esta es precisamente la clave de su pensamiento, para Artaud no es el hombre quien determina su cultura, sino la cultura quien determina al hombre. “Tenemos la idea de una cultura unitaria y pedimos esta cultura unitaria con el objeto de volver a encontrar una idea de unidad en todas las manifestaciones de la naturaleza que el hombre rima con su pensamiento” (p. 122). Hasta aquí su postura con respecto a la cultura.

Posteriormente, en 1936 se define un momento decisivo para la teoría artaudiana como para el surrealismo en México, que había sido llamada por André Breton *tierra de elección del surrealismo* y que sería, además, lugar de paso de varios surrealistas, entre ellos, Benjamín Péret, Leonora Carrington, Remedios Varo y el mismo Antonin Artaud (tierra en la que años próximos Luis Buñuel y Octavio Paz entablarían una entrañable amistad). A partir de ahí cambiara totalmente su visión con respecto al teatro francés; ese teatro moderno



caracterizado principalmente por la idea de progreso de la época moderna. Casi nueve meses que se conoce que Artaud permaneció en tierras mexicanas en la búsqueda de la llamada *raza-principio* que despertaría a la vieja cultura europea de las imágenes que habían sido prevalecidas desde el Renacimiento. Tales consideraciones no fueron fáciles pues al llegar al continente exclamaría en una carta inicial “Te dije entonces que había cavernas en México” (Artaud, 1984, p. 57).

Lo paradójico aquí, es que Artaud al llegar a México se encontró en una encrucijada que parecía opuesta a lo que pretendía hallar. El país se preocupaba más por imitar las imágenes europeas antes que reanimarse en las viejas cosmogonías que poseían, pues lo que él consideraba como surrealismo, en el arte europeo, se había volcado a un lado de *superficialidad material*, pero esto no fue obstáculo para el poeta, pues a decir verdad como indica Schneider (1984) él no llegó allí como un artista, sino como investigador que aseguraba hallar respuestas con respecto al hombre en una parte de la tierra casi inexplorada. “Esta misión tiene por objeto estudiar todas las manifestaciones del arte teatral mexicano; pero, quiero hacerlo en la vida, no en las tablas” (p. 133). Con avidez alcanza a encontrar lo que tanto anhelaba ya en su obra.

A su llegada a México la prensa anuncia una serie de conferencias por parte de un intelectual francés de renombre. Las voces no se hicieron esperar y se inició con el cronograma de lo que serían sus tres conferencias en el país. *Surrealismo y Revolución, El hombre contra el destino, El teatro y sus dioses*, que se iniciaron el 26 de febrero de 1937, de las cuales solamente dos serían



traducidas al español en un diario local, de todas maneras, la corriente de pensamiento parecía ser un quebrantamiento total con la tradición europea pues en el mismo diario se podía leer los elogios dedicados al francés.

En México ha aparecido, llegado no se sabe de dónde, un hombre sensible e inteligente, ágil y culto: Antonin Artaud, cuyas actividades lo han hecho, inmediatamente, notable entre nuestros escritores. Sostiene teorías diversas, que expuso en una serie de conferencias que debieron haber sido escuchadas con mayor atención y que merecen ser respetadas. Una de ellas: “El hombre contra el destino” ha aparecido en serie en la página de Teatros y Cines de este mismo Suplemento. En esta de la Vida Literaria presentamos hoy la primera parte de “El teatro y sus dioses”, cuya lectura interesará a todos los amigos de *El Nacional* (Schneider, 1984, pp. 41-42).

A todo esto, Artaud daría importancia vital, pues en su interés por conocer la cultura mexicana se adentraría en uno de los rituales más representativos de dicha cultura, y esto sería de la mano de lo que él llamo raza-principio, los Raramuri, así, el 16 de septiembre estaría en el distrito Andrés del Río. Durante su recorrido en la sierra, como durante toda su estadía en México, Artaud escribiría varios artículos que darían fe de su estancia en el país. El ritual al que anhelaba ingresar llevo tiempo, pues debía en primera instancia conocer sobre las posibilidades y riesgos a los que se enfrentaba. En su recorrido Artaud (1984) sorprendido de la majestuosidad de la geografía reveladora del continente diría “la naturaleza ha querido hablar a lo largo de toda la extensión geográfica de una raza” (p. 78).



Una vez establecido el contacto con los *indígenas raramuri*³, se inició en el ritual “Diez cruces en el círculo y diez espejos. Tres hechiceros sobre una viga de madera. Cuatro sacerdotes (dos hembras y dos machos). El danzarín epiléptico y yo mismo...” (Artaud, 1984, p. 296). El ritual consistía en una especie de *curación* en el que a través de una planta considerada sagrada se coloca al hombre en relación con el infinito. Todo ese arreglo excéntrico que giraba en torno a Artaud pareció provocarle algún tipo de alucinación pues en la publicación que realizó el poeta bajo el título *Una nota sobre el peyote* (1947) cuenta:

TOMÉ peyote en México en la montaña y dispuse de un paquete que me hizo permanecer dos o tres días entre los tarahumaras; pensé entonces, en aquel momento, que estaba viviendo los tres días más felices de mi existencia. Había cesado de aburrirme, de buscar una razón a mi vida y de tener que cargar mi cuerpo. Comprendía que estaba inventando la vida, que ésa era mi función y mi razón de ser y que me aburría cuando había perdido la imaginación y el peyote me la daba. Un ser se adelantó y de un golpe hizo salir el peyote de mí. Con él hice carne picada real, y el cadáver de un hombre fue despedazado y lo encontraron despedazado en algún lugar, dado que este mundo no es el inverso del otro y mucho menos su mitad, este mundo es también una maquinaria real cuya palanca de mando poseo, es una fábrica verdadera, cuya clave es el humor-nato (Schneider, 1984, pp. 338-339).

³ O raza-principio, es un pueblo nativo que habita la Sierra nor-occidental de México (Sierra Tarahumara). La comunidad está caracterizada por preservar casi, en su totalidad, las tradiciones prehispánicas de su cultura; a pesar de que los jesuitas pasaron por esas tierras.



Conviene, como punto central que caracteriza la teoría artaudiana mencionar las condiciones previas en las cuales se inició con el peyote (mezcalina). Su enfermedad⁴; desde muy joven le trajo como consecuencia el uso frecuente de todo tipo de medicamentos, a partir de ahí habría consumido, hachís, láudano, hongos, cloral, opio, heroína, calmantes entre otros, drogas que lo apaciguaban, tal como hacía W. Benjamin, Baudelaire, Pablo Picasso, Nietzsche, y Allan Poe. No se puede calificar a Artaud como un drogadicto, pues como dice Octavio Paz (2008), la tentación por las drogas no podría ser más que una necesidad del hombre por acercarse al infinito, con esto se quiere decir que si tanto los mencionados, como Artaud. empleaban sustancias se debía más a su propia necesidad de “penetrar más profundamente en sí mismo” (p.182) para abrir *dimensiones* enfrentadas consigo mismo.

Entre su salida del movimiento surrealista que podría coincidir con su llegada a México, su estancia con los indígenas Raramuri y el regreso a Francia se podría sugerir que sus investigaciones pudieron alcanzar sus objetivos teóricos anhelados. Por encima de los detractores que lo catalogaban de “loco”, Artaud (1984) logro establecer una línea de pensamiento teatral que se asentaba sobre el *mito*, que sería, posteriormente, la clave de su *teatro*. Pero en esta búsqueda, que se inicia como confrontación del estado de la cultura, “Protesta

⁴ Artaud sufrió de una grave meningitis durante su infancia, lo cual le trajo problemas a lo largo de su vida, fue internado en varios centros psiquiátricos y sometido a descargas de electroshocks. Redactó varias cartas donde expresaba su inconformidad con los medicamentos, “Por vuestra ley inicua ustedes ponen en manos de personas en las que no tengo confianza alguna, castrados en medicina, farmacéuticos de porquería, jueces fraudulentos, doctores, parteras, inspectores doctorales, el derecho a disponer de mi angustia, de una angustia que es en mí tan aguda como las agujas de todas las brújulas del infierno” (Artaud, 2008, p. 11).



contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro..." (Artaud, 2011, p. 12), se esconde un determinismo basado sobre las leyes de superioridad de la naturaleza.

Cuando se habla de cultura, los gobiernos piensan en abrir escuelas, en hacer funcionar las rotativas, en hacer correr la tinta de imprenta; en tanto que para hacer madurar la cultura sería necesario cerrar las escuelas, quemar los museos, destruir los libros, romper las rotativas de las imprentas. Cultivarse es comer su propio destino, asimilarlo por el conocimiento, saber que los libros mienten cuando hablan de Dios, de la naturaleza, del hombre, de la muerte, del destino. Dios, la naturaleza, el hombre, la vida, la muerte y el destino solo son formas que toma la vida cuando el pensamiento de la *razón* la mira. Fuera de la razón no hay destino; Europa ha renunciado a esta elevada idea de cultura. (Artaud, 1984, p. 116).

Se subraya *razón* justamente como herramienta de la cual la institución ha asimilado su funcionamiento. No se trata de quemar escuelas ni museos, sino de evadir la razón sobre la cual éstas se cimientan. Artaud (1984) permanentemente lucha contra aquel derecho de los intelectuales que rebelan el mundo en su incapacidad de acceder buenamente a la cultura; bien se sabe que su viaje a México fue precisamente por el estado en el que se encontraba la vieja cultura europea, por lo que su replanteamiento hacia la misma partiría desde el centro de desorganización y protesta; se puede entonces mencionar:



El hombre entero, el hombre con su grito que puede remontar el camino de una tormenta, para Europa es poesía, pero para nosotros, que tenemos una idea sintética de la cultura, ponerse en relación con el clamor de una tormenta es descubrir un secreto de la vida (Citado en Naranjo, 2018, p. 209).

Dos puntos clave a la hora de entender el pensamiento de Artaud, según Naranjo⁵ (2018) primero, no cesa de combatir la cultura, pero una protesta que no la rechaza totalmente, sino la forma en la que ésta permanece, una cultura que pone en juego todos los principios humanos que debieran fundarla, protesta contra la separación *hombre-naturaleza* u *hombre-cultura*, protesta en contra de las élites que promueven imágenes concretas que anuncian forzosamente un intento racional de superioridad. Ahora bien, si por una parte el distanciamiento de la cultura opta por el rechazo de las viejas formas deterministas en la búsqueda de nuevos principios sobre los cuales la *verdadera cultura* deba asentarse, se entiende así, por un lado, una cultura de la cual, la razón es su representante “La cultura es la muralla que los separa y protege del estado de naturaleza...” (p. 165), estrictamente la cultura moderna; y por otra parte, la cultura a la cual apunta Artaud no separa *cultura-naturaleza*, las reúne bajo un único y mismo principio, y en el paso que define, por hablar en términos artaudianos, el re-encuentro de los mismos se propone al teatro como herramienta eficaz.

⁵ Jorge Alberto Naranjo, crítico e investigador literario. Doctor honoris causa en Sociología por la Universidad Autónoma Latinoamericana (Colombia). Posee publicaciones en el campo de la literatura y filosofía como: Estudios de filosofía del arte, Deleuze, Poesía del Renacimiento y el Barroco y Leonardo da Vinci.



Pero ¿para qué sirve todo este planteamiento? Antes que reducir todo el pensamiento a un puro rechazo de la cultura y de la naturaleza, es necesario edificar entre aquello el desinterés que marca para Artaud (1999) su necesidad “Lo que me separa de los surrealistas es que aman tanto la vida como yo la desprecio” (p. 7), y las élites, (Instituciones) con su idea de progreso que han valorado más la condición material, hasta llegado el punto en el cual, el dinero está por encima de todo. “Los que trabajan con las manos se han olvidado de que tenían cabeza, los que trabajan con la cabeza, en general, pasan por la pena de creerse disminuidos cuando tienen que trabajar con las manos” (Artaud, 1984, p 186). En estas condiciones no se puede afirmar con total seguridad que el trabajo manual sea negativo, por el contrario, a diferencia de Artaud (1984) se podría considerar que el mismo trabajo o actividad artística que implique el uso de *la mano* se convierte ya en una alternativa del artista, un devenir exterior plasmado sobre un objeto expresado. Recapitulando lo inicial, este franqueamiento de la actividad artística que condena, no la producción sino la instrumentalidad en la que cae el quehacer artístico se considera paralelo al mundo moderno “porque desprecia los trabajos del espíritu, y hasta puede afirmarse que ha perdido el espíritu; pero este, a su vez, se ha vuelto inútil, porque ha roto con la vida” (pp. 186-187).

Con esto, algunos intelectuales se verán distanciados de lo que la teoría artaudiana propone. Por ejemplo, como indica Ernst Grombich (2011), la evolución más dramática del Arte acaeció en París en el siglo XIX, ciudad que se convirtió en el centro artístico de Europa, tal como fueron Florencia y Roma



durante los siglos XV y XVII respectivamente. Artistas de diferentes partes acudían a las academias parisinas en donde se discutía una nueva concepción del arte; establecida aún, en cánones tradicionalistas de enseñanza como disciplina de absoluta precisión, por el contrario, se desechó la naturaleza como aspecto real de la vida humana, también la improvisación y el experimentalismo. Aun así, la ruptura con la tradición que abarca parte del siglo XVIII y la primera mitad del siglo XIX se caracterizará entre otras, por diversas escuelas de pensamiento que discutían sobre el verdadero sentido de la *belleza*, y es solo hasta finales del siglo XVIII como indica Grombich (2011) que se llega a los tiempos verdaderamente modernos. Con la revolución francesa en 1789 se pudo terminar con algunas de las ideas acerca de la superioridad del hombre, una de estas ideas se acercaba a la idea del artista con respecto al estilo que debía representar. Es curioso observar que en cuanto a las ideas que atañen al artista están recubiertas de la idea de progreso y cambio, que además fueron mantenidas hasta bien entrado el siglo XX.

La cultura, en estos términos, se entiende como una suma de conocimientos e instituciones encargados de aplicarse al hombre. Al mismo tiempo como menciona Naranjo (2018) y Artaud (1984) se convierte en un sistema de prohibiciones y exclusiones que deben ser aceptados por todos los individuos que la conforman. Una ley de la cultura. Lo curioso radica en la forma en la que cada cultura ejerce sus prohibiciones. De este modo, bajo la ley de la cultura cada individuo se hace sujeto de una realidad definida por la misma. Un mecanismo de prohibición que se observa en la obra artaudiana corresponde prácticamente a la institucionalidad de la academia parisina de los siglos XVIII y XIX, en la cual la



naturaleza humana se despliega hacia el afuera, se convierte en un doble. En esto “La cultura es el movimiento de apropiación, de control sobre fuerzas despertadas por un crimen contra-natura” (Naranjo, 2018, pp. 166-167). Él no fue el único en romper con la academia y presentar a la obra como tal, se puede rastrear el hastío de la perfección en varios artistas de la época moderna, Van Gogh tal vez; que, a propósito, le dedicó un ensayo que fue galardonado con el premio Saint Beuve; el neerlandés se preocupó más por la concepción de los colores y el efecto que producían. En una carta que Grombich (2011) redacta acerca de Van Gogh se evidencia su convencionalismo a la hora de crear.

Exagero el hermoso color de los cabellos, con naranja, cromo, limón, y detrás de la cabeza no pinto la pared vulgar de la habitación, sino el infinito. Hago un fondo sencillo con el cual más rico e intenso que la paleta pueda proporcionar. La cabeza, de un rubio luminoso, destaca contra el fondo de azul fuerte de manera misteriosa, como una estrella en el firmamento. ¡Ay!, mi querido amigo, el público no verá sino una caricatura en esta exageración, pero ¿Qué puede esto importarnos? (citado en Grombich, 2011, p. 45).

Los paisajes cargados por el punzón de Van Gogh, exponen a la vista su carne hostil, el rencor de sus entrañas reventadas, que, por lo demás, no se sabe que insólita fuerza está metamorfoseando. Una exposición de Van Gogh siempre es un acontecimiento relevante en la historia, no en la historia de las cosas pintadas sino en la historia misma histórica (Artaud, 1971, p. 8)



Universidad de Cuenca

No se ha cesado de invocar la terrible enfermedad de la cultura occidental, y es mérito de Artaud el partir desde aquello, (al igual que muchos otros) “antes que nada señalo que el mundo tiene hambre” (Artaud, 2011, p. 12) y su esfuerzo por volcarse hacia la sanación se ve marcada por el desplazamiento que realizó a América desde Europa; no se puede saber con exactitud las fechas en las que piso territorio americano, pero sus escritos datan de 1936 donde escribiría *México* y *Viaje al país de los Tarahumaras* (1984) se sabe que no fue en un arrebatado donde planifico su viaje, pues consiguió el cargo de *misión* para poder realizar la misma, y un objetivo especial; sanarse.

Y, asimismo, si creemos que los negros huelen mal, ignoramos que para todo cuanto no sea Europa somos nosotros, los blancos, quienes olemos mal. Y hasta diré que tenemos un olor blanco, así como puede hablarse de un mal blanco (Artaud, 2011, p. 12).

A breves rasgos se podría comprender la obra de Artaud (2011) como una serie de manifiestos anarquistas que compromete de cara, a la institucionalidad. Pero en tanto el lector de la obra de Artaud creará en la posibilidad original que supone una alternativa a la modernidad, pues además de esto, hay varias formas discontinuas que comprometen la estructura del manifiesto, pues se pudiera leer a través del discurso político. Sin embargo, la fractura que surge en cuestiones del arte se refiere específicamente a lo que compromete la experiencia con la interpretación, puesto que tanto el discurso como la forma rebasan la tradición elitista, característica del ideal burgués, el teatro artaudiano admite la posibilidad de generar respuestas a partir del contexto.



Para terminar con esto, se puede mencionar que tanto la obra artaudiana, como demás instancias de la misma se encaminan hacia un nuevo tipo de arte; alejado de la mera representación de la academia. Y, si las herramientas hasta aquí elaboradas se muestran correctamente, no cabe duda, como dice Grombich (2011) que se evidencia un *cambio de humor* a la hora de observar.

Sería Artaud (2011), tal vez, un crítico de la modernidad, “debe terminarse con esa idea de las obras maestras...” (p. 99); pues a decir verdad éstas se encuentran fijadas e inmóviles, lo que él propone para la cultura europea es precisamente el re-encuentro con la naturaleza, donde las formas escapen de la pura imagen representativa e institucionalizada para volverse real, él propone una herramienta vivencial, el movimiento, propone un maravilloso acontecimiento, la *naturaleza-naturalizada*, objeción contra el cuerpo institucionado, contra la conciencia, contra la razón⁶, él propone el *Teatro de la Crueldad*.

Dejemos a los profesores la crítica de los textos, a los estetas la crítica de las formas, y reconozcamos que si algo se dijo antes no hay por qué decirlo otra vez; que una misma expresión no vale dos veces; que las palabras mueren una vez pronunciadas, y actúan solo cuando se las dice, que una forma ya utilizada no sirve más y es necesario reemplazarla, y que el teatro es el único lugar del mundo donde un gesto no puede repetirse del mismo modo (Artaud, 2011, p. 101).

⁶ “Se tiene la idea equivocada del irracionalismo si se cree que lo que esta doctrina opone a la razón es algo distinto al pensamiento: los derechos de lo dado, los derechos del corazón, del sentimiento, del capricho, o de la pasión...Lo que se opone a la razón es el propio pensamiento...” Deleuze, G. (1971). *Nietzsche y la filosofía*. Editorial Anagrama: Barcelona. (p.134).



1.2. El Teatro de la Crueldad: Artaud como crítico del paradigma eurocéntrico en Teatro y su doble, la conquête du Mexique

Al igual que Cézanne y Van Gogh, Antonin Artaud, se sumergió en el intento de mostrar el punto muerto en el que los artistas se encontraban. El autor se sintió descontento con la relación entre arte y vida (Cf. El arte y la muerte). Artaud fue un genio solitario que aprendió a representar la vida a través del sufrimiento, su insistencia por devolverle al hombre su verdadera naturaleza no podía, para él, ser de otra manera que interceptando las cavidades del cuerpo donde se encontraba el espíritu necio de ser liberado; se puede decir que Artaud (2011) se inicia en un anarquismo desde el cual no existen instituciones que prohíban al cuerpo liberarse, su obra no asecha la vida bajo telones que ocultan la realidad. “podemos decir ahora que toda verdadera libertad es oscura, y se confunde infaliblemente con la libertad del sexo...” (p.37)

Se sugiere que el nombre *Teatro de la Crueldad* refiere al movimiento escénico iniciado por Antonin Artaud y desarrollado paralelamente en varios escritos que se compilaron dentro del manifiesto *Teatro y su doble* publicado en París en 1937. El manifiesto presenta influencias de los rituales de la comunidad Raramuri, el Teatro Balines e Isabelino, el Dadaísmo y Surrealismo. En teoría, se vería plasmado lo que intentó llevar a la práctica con su teatro *Alfred Jarry*, el concepto de “crueldad”. En una carta a Jean Paulhan en 1932, quien además fuera posteriormente parte de la edición de su manifiesto, al igual que Paul Valéry y André Gide, Artaud escribe:



Querido J. Paulhan:

La crueldad es sobre todo necesidad y rigor. La decisión implacable e irreversible de transformar al hombre en un ser lúcido. De esta lucidez nace el nuevo teatro. Todo nacimiento implica también una muerte. Para dar origen a mi “crueldad” será necesario cometer un asesinato. Hay que asesinar al padre de la ineficacia en el teatro: el poder de la palabra y del texto. El texto es el dios todopoderoso que no le permite al verdadero teatro nacer. Al atentar contra la palabra, atentamos contra nosotros mismos. Hasta ahora, es el lenguaje verbal aquello que nos permite comprender al mundo. Y lo comprendemos mal. Al asesinar al lenguaje verbal, estamos asesinando al padre de todas nuestras confusiones. Por fin seremos libres. Esto vale no sólo para el teatro. Seremos hombres libres en todo aspecto de nuestra vida. Antonin Artaud. (comunicación personal, 1932).

Una de las problemáticas iniciales con las que Artaud (2011) recorre *Teatro y su doble* es, “asesinar al padre de la ineficiencia (...) el texto”, y muy bien lo dice, aunque se rechaza la supremacía del texto, pues este remite a la palabra, la escena no se reduce al silencio, lo que él indica: “pues afirmo, en primer lugar, que las palabras no quieren decirlo todo, y que por su naturaleza y por su definido carácter, fijado de una vez para siempre, detienen y paralizan el pensamiento, en lugar de permitir y favorecer su desarrollo” (p.146). La cuestión es la consideración del texto como poder que ata el espectáculo a lo inmóvil, fijo y estático, concibe en cambio, la obra como un mero artefacto de *representación*. Otra cuestión remite a la forma en la que se concibe propiamente el teatro, *arte*



independiente, autónomo. Deberá por el contrario re-vivir a partir de su diferenciación del texto, “de la palabra pura”. “No es posible seguir concibiendo un teatro basado en la preponderancia del texto, y de un texto cada vez más verbal, difuso y agobiador, al que ha de someterse la estética de la escena” (p. 140). Por esto, la escena no será una simple representación, porque en ella se encuentra la forma más ingenua de mimesis tradicional; no vendrá a sumarse más una sensibilidad escrita, que se copia y vive fuera de ella.

En una interpretación acerca del *Teatro de la Crueldad* y la preponderancia del texto, Jaques Derrida (1989) menciona: “Liberada del texto y del dios-autor, a la puesta en escena se le devolvería su libertad creadora e instauradora. El director teatral y los participantes (que ya no serían actores o espectadores) dejarían de ser los instrumentos o los órganos de la representación” (p. 325). Aunque Derrida señala el texto y el dios autor (Artaud llama al texto el Dios todopoderoso) existe aún un principio de identidad que se puede inferir en la medida en que *palabra pura, dictamen, texto* se convierte en poder (Cf. Giles Deleuze, superposiciones). Texto y palabra se convierten en un aspecto de poder. Para ejemplificarlo de alguna forma Friedrich Nietzsche (2011) argumenta una característica del texto al referirlo de la siguiente manera:

De todo lo escrito yo amo sólo aquello que alguien escribe con su sangre.
Escribe tú con sangre: y te darás cuenta de que la sangre es espíritu. No es cosa fácil el comprender la sangre ajena: yo odio a los ociosos que leen.
Quien conoce al lector no hace ya nada por el lector. Un siglo de lectores todavía - y hasta el espíritu olerá mal. El que a todo el mundo le sea lícito



aprender a leer corrompe a la larga no sólo el escribir, sino también el pensar. En otro tiempo el espíritu era Dios, luego se convirtió en hombre, y ahora se convierte incluso en plebe. Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria (Nietzsche, 2011, p. 22).

Volviendo con lo anterior, una alternativa que Derrida (1998) obtiene de la interpretación del *Teatro de la Crueldad* con respecto a la escritura ofrece una nueva visión. Cuando Artaud en palabras de Derrida dice “toda palabra caída del cuerpo (...) se vuelve enseguida palabra robada” (p. 241) menciona a la extrañes perfilada en el teatro planteado, donde el cuerpo se sirviese, ahora, de un lenguaje deformado; *corporalidad*. Es por tanto una irresponsabilidad el querer convertir la palabra en lo consciente como dictamen. Identificado el lenguaje deformado se lo lleva hacia un nuevo sustrato, el cuerpo.

La consciencia de la palabra, es decir, la consciencia sin más, es lo no-sabido del que habla en el momento y en el lugar en que profiero la palabra (...) no le corresponde definirla ni a la moral, ni a la lógica ni a la estética: es una pérdida total y originaria de la existencia misma. Según Artaud, se produce también, y, en primer término, en mi Cuerpo, en mi Vida, expresiones cuyo sentido hay que entenderlo más allá de las determinaciones metafísicas y de las «limitaciones del ser» que separan el alma del cuerpo, la palabra del gesto, etc. (Derrida, 1989, pp. 241-242).



Se puede decir que Derrida (1998) analiza el teatro artaudiano a partir de las determinaciones que reconcilian la noción de expresividad entre espíritu-cuerpo, gesto y palabra, recobrando así la noción del teatro, en cambio, rechazo a la sujeción del texto, evitando, además, implicaciones metafísicas que se puedan obtener, es aquí cuando la *crueldad* sea necesaria. En la correspondencia que unifique las *limitaciones del cuerpo* se podrá observar lo siguiente.

Contamos con basar el teatro ante todo en el espectáculo y en el espectáculo introduciremos una noción nueva del espacio, utilizado en todos los planos posibles y en todos los grados de la perspectiva en profundidad y en altura, y a esa noción vendrá a unirse una idea particular del tiempo sumada a la del movimiento» ... «Así, el espacio teatral será utilizado no sólo en sus dimensiones y en su volumen, sino, si cabe decirlo, en sus fosos (citado en Derrida, 1998, p. 325).

Frente a esto, Derrida (1998) planteará: “El sistema de lengua asociado a la escritura fonético-alfabética es aquel en el que se produjo la metafísica logocéntrica que determinó el sentido del ser como presencia”. (p.12). En tanto que la obra como autor mantendría el principio de identidad; aspecto que Artaud intenta superar. Esta presencia o sentido que compromete la obra con su autor fue también planteada por Michel Foucault. La interpretación que realiza se plantea de la siguiente manera, la noción de obra, como efecto, se debe sentar sobre la crítica que no ponga en oposición al autor con relación de su obra, lo que se debe analizar es en cambio las instancias de estructura, arquitectura, en su



forma intrínseca y, ahondando más en el tema, la obra aún debe pertenecerse en sí mismo. “prescindamos del escritor, prescindamos del autor y vayamos a estudiar la obra en sí misma” (Foucault, 1969, p. 57). Ahora, la noción de autor en resumidas cuentas cumple una función distinta; *descripción*. Sin embargo, la función autor se somete a un nuevo campo discursivo, pues se instaure en los modos del ser de ese discurso. Foucault (1969) dice:

...la idea de que el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaure un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular (Foucault, 1969, p. 60).

Lo que cabe localizar transversalmente en los discursos presentados es la necesidad que se establece dentro de la ruptura con el texto y la palabra (organizada), pues muy bien estos ejemplifican una atadura que, para términos de la investigación, reducen la materialidad al mero artefacto de la presencia fonética-alfabética. Artaud por su parte o más bien su teoría, sirve como herramienta de análisis para este principio, pues se propone la aniquilación del autor en la medida en la que se instrumentaliza al hombre mediante la cosa, “se debe acabar con el espíritu, así como con la literatura” (Artaud, 2008, p. 8). El hombre de teatro se



constituye por tanto en la escena y no fuera de esta; por qué en la obra misma se impregna el “autor” (límite exterior que recorta el discurso y se vuelve singular), para esto, en términos nietzscheanos, se dirá que “El hombre no es ya un artista, es una obra de arte...” (Nietzsche, 2007, p. 52).

Esto indica que Artaud (2011) encontró una forma de codificar un nuevo lenguaje que suprime texto y palabra en la escena. “...no entiendo por lenguaje un idioma indescifrable que oímos por primera vez, sino (...) un lenguaje que parece comunicar una abrumadora experiencia escénica, de modo que comparadas con ella nuestras producciones exclusivamente dialogadas parecen meros balbuceos” (p. 74). Se debe mencionar que la palabra como cualidad innata del hombre, en cuanto a grado de racionalidad diferenciadora de las demás especies, se comprende como único atributo del autor, donde la palabra mantiene su presencia a través del cuerpo, o lo que es lo mismo, el texto a través de su autor⁷. Artaud (2011) es un autor que se aniquila así mismo y a su obra como tal, no obstante, se ha pasado de un estado de autoría a uno de muerte. En este caso y como conclusión que se obtiene de él, se comprende una especie de suicidio autoral donde no hay cabida más que para el discurso presente.

⁸Queridos amigos, lo que ustedes han tomado por mis obras no han sido sino solo los desperdicios de mí mismo, esas raspaduras de alma que un

⁷ Se tiene la idea de la obra en relación de quien la ha producido. El autor es considerado como el eterno propietario de su obra y no el lector: “...lo que se trata de establecer es siempre lo que el autor ha querido decir, y en ningún caso lo que el lector entiende.” Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós.

⁸ La traducción es mía.



hombre normal no recibe. Aquí hay alguien para quien la vida es un punto focal y para quien el alma no tiene lados, ni la mente ningún principio. Soy estúpido porque reprimo mis pensamientos, porque mis pensamientos están mal formados, estoy vacío porque estoy estupefacto por el habla (Artaud, 1968, pp. 72-73).

En Francia, Artaud (2011) ha sido sin duda uno de los escritores que ha proveído toda la amplitud de sustituir el lenguaje, lo comprendido bajo la premisa de lo escrito; según Artaud, es el lenguaje (un nuevo lenguaje llamado poesía), y no el autor que dialoga; es decir, escribir es llegar, a través de la muerte (impersonal) el medio por el cual solo el lenguaje actuará. Conviene subrayar la idea de un *nuevo lenguaje*, que, si bien se enfoca a lo corporal, no evita la palabra, al parecer éste se convierte en un lenguaje codificado que Gilles Deleuze en *Lógica del sentido* (2005) menciona, los *cantos soplos* (balbuceos) identificados en Artaud. *Ratara ratara ratara/Atara tatara rana/Otara otara katara*. Hasta aquí lo referente al texto y la palabra.

Cuando Artaud, en *Teatro y su doble* (2011) dice: *se ha perdido la idea del teatro*, se pronuncia desde el punto de complacencia en el que la vieja cultura permanece, *algo infernal y verdaderamente maldito*. Hay que mencionar además que su referencia podría ser la idea de la *forma* o de las *sombras*⁹, las

⁹ Es cierto que Artaud se convierte en una especie de platónico; en referencia al cuadro de Lucas den Leiden menciona “Parece como si el pintor hubiese conocido ciertos secretos de la armonía lineal, y los medios de hacer que esa armonía afecte directamente el cerebro, como un agente físico. En todo caso, esta impresión de inteligencia, presente en la naturaleza exterior, y sobre todo en la manera de representarla, es visible en otros detalles del cuadro; por ejemplo, ese puente que se alza sobre el mar, alto como una casa de ocho pisos, y por el que pasan unos personajes, en fila, como las Ideas por la caverna de Platón” Op. Cit. La



cuales no pueden representar la vida. Un escenario que las dirija y además las nombre se condena en la afirmación de un lenguaje; a pesar que el interés es destruirlas, el requisito es preparar el sendero en el que nuevas formas y nuevas ideas resuenen alrededor del espectáculo. “Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro” (p. 16). Parecería entonces que no se habla de un arte de estetas, de imágenes, de individualidades descriptivas, y de alienación, o lo que él llama *snobs*.

... si todos hemos llegado a considerar el teatro un arte inferior (...) es porque nos dijeron demasiadas veces que era teatro, o sea, engaño e ilusión; porque durante más de cuatrocientos años, es decir desde el Renacimiento, se nos ha habituado a un teatro meramente descriptivo y narrativo, de historias psicológicas: porque se las ingeniaron para hacer vivir en escena seres plausibles pero apartados -el espectáculo por un lado y el público por otro-. (Artaud, 2011, p.102).

El siguiente punto trata la analogía que se produce entre el teatro como acontecimiento escénico con la representación cotidiana de Artaud. Existe a lo largo de la obra *Teatro y su doble* (2011) varias ideas que sugieren un análisis más profundo. “El teatro debe darnos todo cuanto pueda encontrarse en el amor, en el crimen, en la guerra, o en la locura si quiere recobrar su necesidad” (p. 112). Comprendiendo el teatro como medio de reencuentro de todas las experiencias cotidianas, éste puede y debe transformar la realidad humana a condición de que

puesta en escena y la metafísica. Op. Cit. El mito de la Atlántida en *México y Viaje al país de los Tarahumaras*.



el reencuentro sondee principalmente la vitalidad. “preconizamos un espectáculo giratorio, que, en vez de transformar la sala en dos mundos cerrados, sin imposible comunicación, extienda sus resplandores visuales y sonoros sobre la masa de los espectadores” (p. 113), De acuerdo con esto el espectáculo giratorio se perfila como suceso que salta la línea espectador-interprete y lleva todo a un estado de vivencia pura, es entonces cuando el sentido real de la vida ya no es engaño, sino afirmación. “no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejara de hacerlo”. (p.102). Como resultado lo que se llama teatro artaudiano podría ser una metáfora para la cual, los individuos son como actores, los cuales se definen en base a un modelo que permite entender su realidad social, por eso muy bien se podría decir como menciona Naranjo (2018) que el *Teatro de la Crueldad* es un *Teatro de la Vida*¹⁰.

He dicho pues crueldad como pude decir vida o como pude decir necesidad, pues quiero señalar sobre todo que para mí el teatro es acto y emanación perpetua, que nada hay en él de coagulado, que lo asimilo a un acto verdadero, es decir viviente, es decir mágico (Artaud, 2011, p. 151).

En este teatro es donde la crueldad misma es manifestada como acción del espíritu. “Todo cuanto actúa es una crueldad”. (Artaud, 2008, p. 112). Con esta idea de acción presentada hasta el límite de la escena, se podrá

¹⁰ Cf, por ejemplo. “...el teatro dice Rousseau, implica “separación”: entre un público meramente observador enfrente del escenario y los actores de la política en el escenario que aspiran al aplauso de aquél. En cambio, la idea de la democracia es...la de la “asamblea”: de una relación entre iguales que no son actores ni espectadores unos de otros, sino que actúan en común” Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica. (p. 354).



conseguir esa confortable actitud de humanidad. “Cabe muy bien imaginar una crueldad pura, sin desgarramiento carnal. Y filosóficamente hablando, ¿Qué es por otra parte la crueldad? Desde el punto de vista del espíritu. Crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacable, determinación irreversible, absoluta” (p. 134). Es cuando se convence al hombre de su naturaleza mientras piensa, acciona, deviene. Es cierto que Artaud también plantea la “crueldad” como metáfora de su escena; como un medio grosero presto de regulación, en un inicio sostendrá solo la atención de los espectadores, sirva de ejemplo:

Un silencio. Se oye como el ruido de una inmensa rueda que gira provocando viento. Un huracán los separa. En ese momento se ven dos astros que se entrechocan y una serie de piernas de carne viva que caen con pies, manos, cabelleras, máscaras, columnas, pórticos, templos, alambiques, que caen, pero cada vez más lentamente, como si cayeran en el vaco, luego tres escorpiones uno tras otro, y finalmente una rana, y un escarabajo que cae con una lentitud desesperante, una lentitud que hace vomitar. (Artaud, 2008, p. 19).

En definitiva, con esto el primer manifiesto del *Teatro de la Crueldad* (2011) expone todas y cada una de las posibilidades que éste alcanzará, un nuevo lenguaje, principalmente un lenguaje visual, *expresión en el espacio*, este reformulará el mismo a través del cuerpo, se prolonga lo físico en una especie de *danza*, un continuo hacerse. Como dice Artaud (2011), se trata por una parte de crear una metafísica del teatro y llevarlo al punto de la expresión; *sin embargo, esto no implica llevar directamente a escena ideas metafísicas*, sino de crear



“tentaciones, ecuaciones de aire en torno a estas ideas” (p. 119). Algo que además se incluye en el primer manifiesto está relacionado con los elementos materiales, todos los recursos y medios que dispondrá: luces, vestimenta, decoración, sala, actor. Según Artaud (2011), escena y sala, serán reemplazados por “*un lugar único*” que será el sitio donde se realice el teatro de la acción o del movimiento, solo habrá espectáculo, pues, el espectador que ahora se colocara en medio del espectáculo tendrá comunicación directa con el actor y con el acto mismo de la *acción*. Como creador y como espectador. Por eso:

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tíbet Superior (Artaud, 2011, p. 127).

Además, un elemento primordial aquí será el actor, pues de él dependerá el éxito o fracaso de la puesta en escena, aunque Artaud (2011) le quita toda iniciativa personal, pues lo considera como un instrumento del cual se sigue simplemente por reglas, no está por demás aclarar que el actor de quien habla en primer término es un *actor representativo*, del cual no se obtiene la intención correcta a la hora de accionar. Lo que se requiere es de un *actor interpretativo*. Habría que decir también que el espectáculo manifestado contara con un objetivo *físico y perceptible*, aunque suene extraño, la perceptividad del espectáculo entra en una nueva lógica, se percibe el efecto de los procesos



creativos como: gritos, quejas, sonidos, luces, acciones que producen, no es literal, ni una nada que permanece.

Pues bien, Artaud (2011) muestra en el segundo manifiesto del *Teatro de la Crueldad*, una característica del teatro diciendo: "El Teatro de la Crueldad ha sido creado para devolverle al teatro la noción de una vida apasionada y convulsiva (...) y en este sentido de violento rigor, ha de entenderse la crueldad..." (p. 161). Considerando que la crueldad debe ser entendida en un sentido amplio y no lacerante como se lo cataloga. Artaud (2011) señala dos puntos clave a la hora de sistematizar los elementos teatrales:

1.Desde el fondo: Se usará temas que preocupen al hombre en tanto determinaciones que lo liberen del mito de la religión, de la vida moderna, de la razón instrumental, del egoísmo, de los caracteres psicológicos, del hombre moderno y falsamente civilizado, del cuerpo moral. Será por su doble, de las pasiones, empleará la naturaleza, usará las viejas cosmogonías -Balinesas y Raramuris-. Se enfocará en el hombre en su plena totalidad, en el hombre trágico el hombre que afirma.

2.Desde la forma: El teatro que se trata de fundar considera el espacio físico como elemento primordial, se fragmenta la línea que separa al espectador del actor; no habrá separación entre la vida y el teatro, no habrá escena. Se dispone de un espectáculo que, a través de elementos sonoros, visuales, auditivos golpee las emociones de los espectadores.



Universidad de Cuenca

En *Teatro y su doble* (2011) Artaud señala los temas y escenarios que han de presentarse y cuyo primer espectáculo recoge la experiencia psicogeográfica de su visita a México. Titulada *La conquista de México*, se conoce como el primer proyecto teatral de la crueldad que aparece fragmentariamente entre los años 1930 y 1933. Se sabe que Artaud utilizó este escenario para ejemplificar la idea que tenía Europa con respecto a su idea de superioridad, así como también la oposición o choque que confronta el cristianismo con religiones más antiguas, subraya además la falsa idea de la superioridad racial, opone la tiranía colonizadora sobre la *armonía* de los colonizados. El proyecto se presentó a su regreso a Francia el 6 de enero de 1934 en un trabajo de mesa en casa de Lise Deharme, este proyecto se presentó más que como una concreción final de su *Teatro de la Crueldad* como teoría que pudiese presentar las preocupaciones más fundamentales del mismo, más no como un teatro que se preocupa de “sí” sino como un medio “refinado” de transmutación del mundo. Con esto se quiere decir que el teatro planteado contara con procedimientos sutiles que propongan en primera instancia el movimiento de la idea, la de la “crueldad”, no como una mera connotación semántica, en otras palabras, como una nueva fundamentación del teatro, del mundo y de la palabra.

Artaud (1989) presenta en su *Teatro de la Crueldad*, dos ideas claras teniendo en cuenta, como ya se señaló, *la conquista y la colonización*, crisis que acecho la cultura en Europa; mientras que los conquistadores parecen ser la única fuerza dinámica que promete la libertad a través de la razón, los conquistados, o los incultos se presentan como una maravillosa excentricidad pura



que conecta al hombre con el cosmos, así *La conquista de México* es a la misma vez una concepción del teatro que ejemplifica de manera real un nuevo teatro, como un nuevo acontecimiento que presenta el mundo en su realidad, y todavía mejor, una nueva vía de conocimiento.

Cuando Antonin Artaud estuvo todavía en México, a pocos meses de su retorno a Europa redacta dos cartas personales que cuentan parte del proyecto que sería el primero en ser realizado.

A Jean Paulhan: Tengo un texto muy importante que mostrarle. Se trata del proyecto de mi primer espectáculo ya pasado en limpio: *La Conquête du Mexique*. Pienso que puede verse allí de manera concreta, lúcida y bien calzada por las palabras, exactamente lo que quiero hacer, y que mi concepción plástica palpable y espacial del teatro emerge de manera perfecta (Artaud, 1989, p. 11)

A André Rolland de Renévil: En lo que se refiere al Teatro de la Crueldad, he redactado por fin el proyecto de mi primer espectáculo, *La Conquête du Mexique*; creo que allí se puede comprobar por primera vez y claramente, de una manera bastante exacta, lo que quiero hacer; mi concepción física del teatro emerge de modo indudable; tengo mucha prisa por mostrársela (Artaud, 1989, p. 12).

Para ilustrar mejor la idea de crueldad, se da paso a la estructura del espectáculo según su orden:



Acto primero: *Los signos de predicción.* Desde los mayas¹¹: La escena evoca paisajes, ciudades, personajes mayas, monumentos, ruinas, todos cargados de colores excéntricos. La melodía da un aspecto invisible que espera a ser asechado, intenta dar pie a los suspiros, a los gestos sugestivos. “Todo tiembla, gime como dentro de una exhibición anormalmente traqueteada” (Artaud, 1984, p.224). El paisaje debe presentir una tormenta, los objetos deben expresar, las luces llorar, el sonido callar, la tierra presiente un relámpago. “Luego la iluminación total se pone a danzar...” (Artaud, 1984, p. 225). Se escuchan conversaciones, murmullos, gritos; Moctezuma se encuentra con sus sacerdotes al frente de los signos del zodiaco. En el horizonte se observan carabelas y mares agitados, Cortés y sus hombres de pie se acercan cada vez más.

Acto segundo: *Confesión.* Desde Cortés: un silencio ruidoso, un espectáculo inmóvil, murallas de luz, melodías pesadas, el ambiente se convierte en un estado de letargo donde aparecen lentamente las figuras. Luego, las cabezas cortadas decoran la ciudad, las coronas caen. Dos mundos caminan frente a frente, negro y blanco, tempestad y calor, el aire abraza la tristeza y Moctezuma, sólo, se dirige a Cortés.

Acto tercero: *Las convulsiones.* Espíritu contra destino. La revuelta está en todas partes, las cabezas corren a pasos largos, el paisaje de batalla ilumina toda la escena. Los Dioses lloran. Moctezuma pelea, blande su espíritu. La

¹¹ El grave error en la historiográfica que presenta la obra de Artaud se debe a que *La conquista de México* describe el escenario en el que Hernán Cortés conquistó a los Mayas, cuando en realidad la conquista se efectuó sobre los Aztecas o mexicas en el año 1519. Cf. Cervera, A. (2008). *Breve historia de los Aztecas*. Madrid: Ediciones Nowtilus. (p. 69).



muralla que recorría la ciudad ahora recorre cabezas, piel, órganos; músicas chillonas desdoblan las montañas. Las dos partes de Moctezuma se iluminan enceguedoramente, sus manos caen, su piel arde, y su interior se desvanece junto a la luz, ¡shhh! El zodiaco que parecía regir el destino es reemplazado por cabezas sabias que transforman el populacho con argumentos valiosos, un palo es colocado en el órgano-cerebro. La ciudad se mutila poco a poco, los campos se queman y las ciudades caen en ruinas

Acto cuarto: *La abdicación.* Moctezuma da paso a Cortés. Los tesoros descubiertos reposan en una esquina, apilonados y produciendo desconcierto. Todo se funde, español sobre indígena, todos entran a carreras mostrando su vientre. Varios Hernán Cortes entran en la escena, demuestra que ya no hay jefe, no hay líder. Todo es guerra. Como consecuencia el abismo apocalíptico marca el ascenso del español.

Baste esta pequeña muestra para determinar el carácter surrealista que perfila el nuevo teatro –casi imposible llevar a escena, por su costo, por el interés que presentaba la cultura francesa al querer demostrar un espectáculo de esta dimensión. Ahora bien, el ingenio con el que muestra Artaud (2011) a su *Teatro de la Crueldad* se perfila como medio de sensibilidad pura, pues describe estados del espíritu, de la carne, desgarramientos del cuerpo, suicidio, un temblor que intercepta directamente al organismo entero a fin de transformarla en un verdadero espectáculo de masa. Habría que decir finalmente que Artaud sobrecodificó el sufrimiento. Toda cuestión de interpretación lo rehízo desde un puro estado de ataque a una sociedad endurecida por la razón. “La vida es un



consumirse en preguntas” (p. 9). No queda más que iniciar la partida con la que el poeta pudo finalmente rehacerse y convertir su crueldad en una verdad material; una especie de maldad inicial, o como diría él mismo “...la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad, ya que en el mundo circular y cerrado no hay lugar para la verdadera muerte, ya que toda ascensión es un desgarramiento...” (p. 136). Sin más se afirma el carácter de su concepto como propuesta epistemológica a la conjunción conceptual que siguen estas líneas. “Estoy en el punto donde ya no toco a la vida, pero tengo en mí todos los apetitos y la titilación insistente del ser. Solo tengo una ocupación: rehacerme” (Artaud, 1975, p. 42)

1.3 Cuerpo sin Órganos (CsO): cuerpo, organismo e institución

Se puede mencionar en qué medida la preocupación por el cuerpo fue ya de importancia aquí. Especialmente en la conciencia griega se halla preparado el problema que nace del concepto platónico¹² de la materia como causante del mal. De esto se deriva el concepto del cuerpo como tumba del alma, de la cual, el alma debe liberarse para aproximarse a Dios. Esto, como la negación de la materia absoluta (cuerpo), como diría Mondolfo (1982) se plantea el verdadero ser de lo viviente, el alma, la cual debido a su origen tiende a su ascenso y superioridad de la cual procede. He aquí, el pasaje del eterno pecado que primara duramente en la cultura occidental.

¹² “Platón responde con la teoría de la *reminiscencia*: el alma puede buscar y encontrar las ideas porque las ha contemplado en el mundo de la verdad eterna antes de entrar en el cuerpo, pero indeleble, la huella de aquella contemplación originaria; el aprender es un recordar o recuperar aquello que permanecía oscurecido en el alma” Mondolfo, R. (1982). Breve historia del pensamiento antiguo. Buenos Aires: Editorial Losad. (p.26).



Universidad de Cuenca

Una afirmación de esta naturaleza se hace posible desde la reivindicación corporal que introduce una diversidad de expresiones que lo perfilan. Expresiones culturales, artísticas, sociales que por muy diversas que sucedan reivindican al hombre y su corporalidad, para lo cual, es necesario hacer un breve recorrido sobre las representaciones que ha tenido el cuerpo, primero, Breton (2002) dice: éstas, han estado dirigidas desde la reflexión histórica del mundo; fueron los griegos quienes introdujeron el dualismo, que posteriormente lo afirmaría y tributaria el cristianismo, su finalidad fue valorar lo que estaba ya destinado a ser separado, mortal-divino; filosofo-esclavo, etc. Luego, como menciona Mondolfo (1982), las ideas platónicas (Cf. La Republica) y socráticas de desprecio a la vida de eterna separación en dos mundos precedieron el pensamiento romano y próximamente a la patrística durante el medioevo; se ilumino entonces la corriente filosófica que prevalecería en occidente, el idealismo; así, el cartesianismo por su parte, colocaría al hombre como centro del universo en un solipsismo basado en el *ego cogito ergo sum* que determinaría el cuerpo en base a leyes mecánicas

Como diría Breton (2002), el cuerpo moderno sería de otra especie, pues su estructura social es de tipo individualista, se anula el *otro* y su naturaleza, por lo tanto, “el cuerpo occidental es el lugar de la cesura. El recinto objetivo de la soberanía del ego” (p. 8), por eso, la oposición dualista que ha sufrido la cultura especialmente en el siglo XVIII como modelo a fin, es hoy inadecuada. La concepción del cuerpo en el debate contemporáneo del que es participe en esta investigación se vincula, en cambio, *como entidad que habita de forma paralela*



*diferentes zonas temporales, con la necesidad de un pensamiento crítico, con la naturaleza, con el reconocimiento de las tradiciones populares que no distinguen hombre-cuerpo, con la alteridad, y con su auto reconocimiento*¹³, sabiendo además que “...el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue en nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva” (Foucault, 1968, p. 9). Esto significa que se puede considerar al cuerpo como estructura multifuncional y productora de subjetividad. No está por demás advertir el concepto de cuerpo como objeto de estudio trans-disciplinar que amerita una investigación más detallada (para futuras investigaciones) por lo que se lo entiende de aquí en adelante como la mencionada estructura que se define por su proceso (sujeto). No obstante, lo planteado toma pie en base a los requisitos que presenta la teoría artaudiana (de forma primigenia) con la importancia que subraya para el caso Deleuze (2006).

El cuerpo como objeto central de estudio perfilado en la teoría lucha por liberarse de las presiones externas que lo problematiza con su percepción y existencia. Reglas que están direccionadas al interior del cuerpo, como si hubiesen estado ahí siempre, ahí en el fondo de los órganos como funciones o principios que contaminan el espíritu, es así que, en 1947, Antonin Artaud que

¹³ “En mi opinión, el cuerpo viene a ser una interacción compleja de fuerzas sociales y simbólicas sofisticadamente construidas: no es una esencia, y mucho menos una sustancia biológica, sino un juego de fuerzas, una superficie de intensidades, puros simulacros sin originales. Esta redefinición «intensiva» del cuerpo coloca al mismo en el seno de una compleja interacción de fuerzas sociales y afectivas. Esto supone, también, un claro distanciamiento de la idea psicoanalítica del cuerpo como mapa de inscripciones semióticas y de códigos impuestos por la cultura. Por el contrario, yo pienso en el cuerpo como transformador y como punto de transmisión de un flujo de energías, es decir, como superficie de intensidades” Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría material del devenir*. Madrid; Editorial Akal. (pp.36-37).



avizoró la necesidad de restituir al cuerpo su verdadera libertad declaró al cuerpo, libre de Órganos.

En una emisión no solamente radiofónica sino biológica y política, se pronuncia Antonin Artaud. *Para terminar con el juicio de Dios* (1975), donde anuncia fervientemente la guerra a los órganos. Es una experimentación que no implica “mutilación” ni “desgarramiento físico”, “Átenme si quieren, pero tenemos que desnudar al hombre para rasparle ese microbio que lo pica mortalmente... Dios” (p. 30). Si se dice de los órganos de varias maneras, aparecen dos aspectos a la hora de interpretarlos: como menciona Naranjo (2018), en un plano tangible, estos rebasarían la actividad biológica, en la sociedad se verían materializados de forma visible en la corteza humana, cuando se insertan como hábitos aprisionan al cuerpo que parecería lleno; nacerá pues el sujeto dueño de un cuerpo organizado, se aprisiona su naturaleza, se subordinada la razón, de hecho, este sujeto es el que se ha creado a partir de las instituciones para darle una idea de un “yo” superior que se cree legislador de la propia naturaleza. Y es que, “el cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos, los organismos son los enemigos del cuerpo” (citado en Deleuze & Guattari, 1985, p. 18). En el segundo aspecto se debe considerar los planteamientos que hace Deleuze & Guattari (2006), con respecto al organismo; se relacionan los tres grandes estratos: *el organismo, la significancia y la subjetivación*¹⁴.

¹⁴ “En última instancia, deshacer el organismo no es más difícil que deshacer los otros estratos, significancia o subjetivación. La significancia se adhiere tanto al alma como el organismo al cuerpo, tampoco es fácil deshacerse de ella... Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la



A cada estrato el CsO opone la desarticulación; que no se deben confundir con la muerte. “Deshacer el organismo nunca ha sido matarse, sino abrir el cuerpo a conexiones que suponen todo un agenciamiento, circuitos, conjunciones...” (p. 164), entendiendo además que, deshacer el organismo o el cuerpo organizado afecta también a los demás estratos (significancia o subjetivación), entonces ¿Cómo afecta la desarticulación o el desmembramiento a los demás estratos? Se sabe que cada uno de ellos se adhiere en su totalidad a su correspondiente, entonces, arrancar la conciencia de los sujetos servirá como medio de exploración. Deleuze (2006) dirá que “arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo” (p. 165). La articulación se deberá trabajar bajo las premisas que Artaud indica, una suave y delicada fuerza aplicada al organismo.

Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin órganos lo habrán liberado de todos sus automatismos y lo habrán devuelto a su verdadera libertad. Entonces podrán enseñarle a danzar al revés como en el delirio de los bailes populares y ese revés será su verdadero lugar (Artaud, 1971, p. 31).

La teoría Artaudiana se encuentra, por tanto, en oposición a la separación del cuerpo con respecto al pensamiento; sabiendo la propuesta de Artaud (1971) como insistente en su recuento, no existe más que un único y mismo espíritu. “Sufro que el Espíritu no esté en la vida y que la vida no esté en el

interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 165).



Espíritu, sufro del Espíritu órgano, del Espíritu traducción, o del Espíritu intimidación de las cosas para hacerlas entrar en el Espíritu” (p. 4). Un efecto del pensamiento racional se puede interpretar cuando se somete el estado del cuerpo a la pura actividad de la conciencia, es decir un mero efecto de la actividad cerebral. Puede decirse también, como menciona Naranjo (2018), que lo que él llama, efecto de tensiones nerviosas, a lo que se presenta aquí como actividad de la conciencia, le corresponde un estado de sensibilidad particular; mientras que la conciencia se afianza en la razón, la sensibilidad partirá ahora desde y hacia el cuerpo. De ahí la desconfianza de Artaud en un cuerpo organizado.

De que el mundo no está ordenado todavía, o de que el hombre sólo tiene una pequeña idea del mundo y quiere conservarla eternamente. Proviene de que, un buen día, el hombre detuvo la idea del mundo (...) Eran palabras inventadas para definir cosas que existían o no existían frente a la urgencia apremiante de una necesidad: suprimir la idea, la idea y su mito y hacer reinar en su lugar la manifestación tonante de esa explosiva necesidad: dilatar el cuerpo de mi noche interna, de la nada interna de mi yo que es noche nada, irreflexión, y que, sin embargo, es una afirmación explosiva: hay que dejarle lugar a algo, a mi cuerpo... (Artaud, 1984, p. 19-20-25).

Siguiendo al cuerpo al que Artaud se refiere, y que para esta investigación se ha optado por llamar yo-corporal se puede observar su articulación dentro de la construcción de la relación espacio-temporal; pues se afianzara en la “nueva razón” del hombre que afirma o lo que Nietzsche (2002) llama el *hombre trágico*. Mientras la conciencia aún sigue regida por la razón



especialmente en la modernidad, el yo-corporal se convierte en una especie de *alter ego* que oculta su espíritu y organiza su corporalidad desde el plano de la moralidad.

Pero lo que Artaud (1975) propone a partir de esta noción de un cuerpo sin órganos involucra *un desmembramiento corporal* "... se trata de clavarlo en el corazón, donde los hombres más lo aman..." (p. 30). En una interpretación deleuziana se diría que "la esencia humana de la naturaleza y la esencia natural del hombre se identifican en la naturaleza como producción o industria, es decir, en la vida genérica del hombre" (Deleuze & Guattari, 1985, p. 14). Y el desmembramiento que se propone al hombre: "Llevándolo por última vez a la mesa de autopsias para rehacerle su anatomía" (p. 30). El hombre sufre su propia demolición, vuelve a nacer desde un punto cero (CsO), o de un medio, no es que a este punto pertenezca la insensibilidad, o la existencia, se define mejor como el momento de estar vivo y muerto, o como diría Deleuze (2006) lo adyacente a él como producción y producto. Este punto cero o CsO será el resultado de los medios aplicados en su anatomía, y si de medios se trata, Artaud preciso el método indicado halla en 1936, *la crueldad*. "La crueldad consiste en extirpar por la sangre y hasta la sangre a dios, al azar bestial de la inconsciente animalidad humana en cualquier parte donde se lo pueda encontrar" (Artaud, 1975, p. 29).

El proceso de mutilación del cuerpo se inicia en cuanto se aplican los medios exactos de sanación, quedan entonces nervios libres, flujos e intensidades que se deshacen y rehacen a través de la expiación. Artaud describe este estado.



Una exacerbación dolorosa del cráneo, una cortante presión de los nervios, la nuca aferrada al sufrimiento, las sienes que se vitrifican o se transforman en mármol, una cabeza pisoteada por caballos. Habrá que hablar ahora de la descorporización de la realidad, de esta especie de ruptura aplicada, pareciera, a multiplicarse por sí misma entre las cosas y el sentimiento que producen sobre nuestro espíritu, el lugar que deben tomar (Artaud, 2008, p. 11).

Ahora bien, mucho se ha dicho del cuerpo. Un cuerpo del que se está diciendo y en mención a lo que Artaud propone, “carne pura irrigada de nervios: sin boca, sin dientes, sin laringe, sin esófago, sin vientre, sin ano, yo reconstruiré al hombre que sueño” (citado en Naranjo, 2018, p. 191). Como diría Deleuze (2008), no es más que un medio de intensidad pura, *spatium* y no *extensio*, intensidad Cero como proceso de producción; como consecuencia el CsO es una *involución creadora contemporánea*. El hecho de su insatisfacción con los órganos y la liberación que de aquellos requiere se interpreta bajo la forma de los mismo en una nueva distribución, precisamente lo hacen de forma independiente a la forma organismo, las nuevas distribuciones son contingentes, y los órganos, intensidades producidas. Desde el punto de vista de la filosofía es una conjunción que deviene según su naturaleza en cuanto es activado por el espíritu. Espíritu es el Manas (energía) vital que deviene su correspondencia con el mundo.

Cuando Artaud (1984) planteaba el problema del cuerpo y de su organización se consideraba al germen sustancial del estrato del organismo a Dios



(estrato de significancia- estrato de subjetivación) o el juicio de Dios¹⁵, “*Átenme si quieren*, pero tenemos que desnudar al hombre para rasparle ese microbio que lo pica mortalmente... Dios” (pp. 30-31), pues este organiza la corporalidad y la retiene, lo “arranca de su inmanencia y lo hace un organismo” algo similar plantea Deleuze & Guattari (2006), “Serás organizado, serás un organismo, articularas tu cuerpo...” (p.164), puesto que “construye (...) crea el mundo”(p. 166), lo que queda entonces es considerar al CsO como un *huevo* (Deleuze) que no deja de rehacerse, producto y producido, medio, intensidad pura, inextenso, todo en cuanto implique un desarrollo del desmembramiento. “Encontrad vuestro cuerpo sin órganos, sed capaces de hacerlo, es una cuestión de vida o de muerte, de juventud o de vejez, de tristeza o de alegría. Todo se juega a ese nivel” (p. 169).

Cierto es que Artaud plantea al cuerpo como el elemento esencial de su obra, lejos de automatismos y de visiones cartesianas lo que él entiende por reconciliación del yo-corporal equivaldría a una acción que no cesa de formarse. “No sostengo que el espíritu sea tan útil como el cuerpo, sostengo que no hay ni cuerpo ni espíritu, sino modalidades de una fuerza y una acción únicas. Y la cuestión de la rivalidad entre ambas modalidades no llega a plantearse siquiera” (Artaud, 1984, p. 187)). Habría que releer a Artaud una infinidad de veces para

¹⁵ Cuando Artaud estuvo internado en el centro psiquiátrico de Rodez se había convertido al cristianismo; sin embargo, en una carta a Henri Parisot escribe: “Hace menos de tres semanas le escribí dos cartas para pedirle que publicara el Viaje al país de los tarahumaras adjuntándole otra para colocarla en lugar del Suplemento al viaje, en el que cometí la imbecilidad de decirle que me había convertido a Jesucristo, siendo que Cristo es lo que siempre he abominado más, y que esta conversión no ha sido más que el resultado de un embrujamiento espantoso que me había hecho olvidar mi propia naturaleza y que aquí, en Rodez, me ha hecho tragar bajo el nombre de comunión un número espantoso de hostias destinadas a mantenerme lo más posible, y aun eternamente, dentro de un ser que no es el mío” (Artaud, 1984, pp. 373-374).



Universidad de Cuenca

comprenderlo en su totalidad. Deleuze (2006) por el contrario de algún modo plantea ésta, como muchas otras cuestiones de su teoría, la articulación conceptual de *los organismos*; el cuerpo libre de órganos es de algún modo opuesto a él. “El CsO no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos, pero al mismo tiempo está contra el organismo, su enemigo es el organismo” (p. 163).

Finalmente, la idea de cuerpo accionado aparece ahora como sistema de intensidades que se relacionan con otros, esta idea de cuerpo, pues: “en el dormimos, velamos, combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 156), indica la necesidad de expresión, ese juego inacabable de creación que se produce en el cuerpo, ahora sujeto expresado, como medio de comprender y ejercer la vida en todos sus grados.

*Artaud hizo en vida, en carne y huesos, en sensibilidad, su revolución
(¿cómo llamarla?) y lo dijo, las palabras lo usaron para salir, pobres,
obscenas, deslumbrantes, hirientes, podridas, tripas de palabras, palabras
que volvían al sonido y renacían del sonido, del bramido, del hipoagónico
de ese puñado de carne rehaciéndose en otro cuerpo ante nuestros ojos de
espectadores.*

Alberto Drazul.



CAPITULO 2

MEDITACIONES SOBRE GILLES DELEUZE

Hago, rehago y deshago mis conceptos a partir de un horizonte móvil, de un centro siempre descentrado, de una periferia siempre desplazada que los repite y diferencia.

Gilles Deleuze.

La utopía está en el horizonte. Camino dos pasos, ella se aleja dos pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. ¿Entonces para qué sirve la utopía? Para eso, sirve para caminar.

Eduardo Galeano.

El trayecto que corresponde a este capítulo se inicia como forma creadora en la cual se trazan líneas de fuga, en cuanto a herramientas artísticas que escapan del compromiso tradicional de la repetición de los conceptos de autor como simples procesos de erudición, un trayecto que traza punto a punto las conexiones heterogéneas de la obra. A esto se suma una nueva imagen de pensamiento que se propone como tarea el devenir. En estas líneas se procede al estudio de la filosofía deleuziana que corresponde a algunas de sus obras que poseen herramientas concretas para la especificidad del objetivo central de la investigación, se inicia principalmente con los conceptos como: devenir, sentido, sinsentido, menor, maquina, agenciamiento etc. Luego se recurre a textos referentes a la disciplina escénica del teatro, para ello, el análisis deleuziano toma partida junto a Samuel Beckett y Carmelo Bene. Finalmente se abre el panorama para categorizar los conceptos encontrados en su filosofía. Para evitar



confusiones, hay varias traducciones de los textos (originalmente en francés) que se señalan como nota a pie de página para indicar el carácter original de la obra.

2.1 Hacia una filosofía nómade: CsO, máquinas, estratos, molar y molecular, paradojas del devenir, sentido

Sabiendo de antemano el postulado artaudiano con respecto a la teoría de la crueldad que conlleva a la corporalidad como materia de *existencia humana* se llega a la articulación conceptual de éste junto con el planteamiento deleuziano (1985), así el CsO¹⁶ toma un camino diferente, una concepción más delirante, bajo esto, el CsO se entiende de dos maneras: el primero, el CsO se vuelca sobre lo improductivo, como causa y efecto, no es un cuerpo físico, y no solo remite al individuo, éste lleva su propia producción o como diría Artaud, su propio rehacerse, lo podríamos llamar lo inconsumible, y sobre este cuerpo se erige su segundo aspecto, como *superficie de registro*: sobre el cual se apunta cada proceso de producción del *deseo*. Pues el cuerpo desea: “El cuerpo sin órganos se vuelca sobre la producción deseante, y la atrae, y se la apropia” (p. 20). Esto quiere decir, se piensa al mismo como concepto no solamente semántico, la filosofía deleuziana lo caracteriza como una especie de *superficie encantada*, donde se registra todo el proceso productivo del deseo, pero el deseo de forma muy diferente a lo que podría considerar Freud, no es carencia, o falta de... pues sería considerarlo como “...una concepción idealista (dialéctica, nihilista) del deseo que, en primer lugar, lo determina como carencia, carencia de

¹⁶ “El cuerpo sin órganos es un cuerpo afectivo, intensivo, anarquista, que tan solo comporta, zonas, umbrales y gradientes. Una poderosa vitalidad no orgánica lo atraviesa” Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama. (p. 182).



objeto, carencia del objeto real” (p. 32). En cambio, el deseo¹⁷ será visto como productor, *produce lo real*, como productor del objeto, algo como: “... conjunto de síntesis pasivas que maquinan los objetos parciales, los flujos y los cuerpos, y que funcionan como unidades de producción” (p. 33). Sabiendo que este no carece de nada, ni de objeto ni sujeto, sino que los produce, y entre el deseo y su objeto producido surge un nuevo aspecto, *la máquina*.

El deseo y su objeto forman una unidad: la máquina, en tanto que máquina de máquina. El deseo es máquina, el objeto del deseo es todavía máquina conectada, de tal modo que el producto es tomado del producir, y que algo se desprende del producir hacia el producto, que va a dar un resto al sujeto nómada y vagabundo (Deleuze & Guattari, 1985, p. 37).

Indiscutiblemente se puede decir “Las maquinas deseantes nos forman un organismo; pero en el seno de esta producción, en su producción misma, el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización” (Deleuze & Guattari, 1985, p. 17), y aún más, siendo fiel al planteamiento que realiza Deleuze con respecto al efecto de *superficie* en el que se producen las maquinas, maquinas deseantes, se comprende a este efecto o superficie como aquello de lo que habla junto a Félix Guattari en *Mil Mesetas* (2006), sirva de ejemplo lo siguiente:

¹⁷ La tesis del deseo como carencia (Freud) se asienta sobre la práctica de la necesidad, mide la distancia entre el sujeto y el objeto que desea, mientras que, en el deseo como producción, son las necesidades las que se derivan del deseo, éste, se mantiene cerca de la existencia objetiva, la sigue, la busca, la produce.



Estamos segmentarizados por todas partes y en todas las direcciones. El hombre es un animal segmentario. La segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles, según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones. Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etc. (p. 214).

Con el objetivo de comprender la maquinación deseante se entiende que los segmentos o figuras como también se habla, se entiende al hombre desde su naturaleza clásica, la segmentaridad “binaria, circular, siempre están incluidas la una en la otra” (p. 214). Esto ocurre desde el estado primitivo del hombre donde la segmentaridad remite a un código de linaje centralizado, una *flexible* y otra *moderna*, y más dura. Entre lo central y segmentario no hay oposición” (p. 215). Entonces es necesario aceptar el estado en el que el hombre se encuentra, Deleuze (2008) resumirá: “diríase que la vida moderna no ha suprimido la segmentaridad, sino que, por el contrario, la ha especialmente endurecido” (p. 215). Más que oponer la segmentaridad en la sociedad, se deberá comprender las dos segmentaridades que comprenden al hombre: una molar (dura) y una molecular (flexible), pues cada una se comprende en la otra, por oposición. Hasta aquí el pensamiento nómada con respecto a la maquinación.



...si bien es cierto que lo molecular actúa en el detalle y pasa por pequeños grupos, no por ello deja de ser coextensivo a todo el campo social, tanto como la organización molar (...) la diferencia cualitativa entre las dos líneas no impide que se impulsen o coincidan, de suerte que siempre hay entre ellas una relación proporcional, ya sea directa o inversamente proporcional (Deleuze & Guattari, 2006, p. 220).

Entonces se puede decir a través de Deleuze que la vida, y no solamente los grandes modelos molares (como el Estado) sino que el individuo como elemento de un conjunto se encuentra segmentarizado, la primera línea identificada, *línea de segmentaridad dura o molar*, y por otra parte se encuentra una segunda línea, *línea de segmentaridad molecular o flexible* donde se establecen las *desterritorializaciones*. “Es cierto que las dos líneas no dejan de interferirse, de actuar la una sobre la otra, y de introducirse cada una en la otra, bien una corriente de flexibilidad, bien un punto de rigidez” (p. 201). No implica que la una sea mejor que la otra, pero lo molar definiría mejor el grado binario que contiene, *un juego de territorios bien marcados*, mientras que lo molecular actúa a detalle pasando por pequeños detalles, pero eso no implica su asilamiento del campo social ni el distanciamiento de la organización molar.

No basta con especificar estas dos segmentaridades, porque ninguna es de la misma naturaleza ni comprende a las mismas multiplicidades¹⁸.

¹⁸ “...solo cuando lo múltiple es tratado efectivamente como *sustantivo*, multiplicidad, deja de tener relación con lo Uno como sujeto u objeto” Deleuze, G. & Guattari, F. (2006). *Mil mesetas*. Valencia: pre-textos. (pp. 15-16). La multiplicidad solo tiene determinaciones, tamaños, dimensiones que solo aumenta en tanto cambie su naturaleza.



El siguiente ejemplo basta para ilustrar lo que se resume aquí: cuando se habla de los grandes conjuntos binarios, como sexo o clases, se puede observar que introducen agenciamientos [agencement]¹⁹ diferentes, pues cada uno remite a otra naturaleza y a una dependencia correspondiente. Deleuze & Guattari (2008) dirán que ambos sexos remiten a una multiplicidad de combinaciones, se pone en juego no solo hombre y mujer sino la relación que cada uno tiene con nuevos agenciamientos. En cambio, la noción de clase social, remite a otra multiplicidad, masa, que no tiene la misma naturaleza ni el mismo movimiento, ni si quiera los mismos motivos por los cuales luchar; porque como diría Deleuze (2008), *la noción de masa es una noción molecular*, que procede de forma diferente al modelo molar.

Paradojas del devenir: Primero se debe considerar a éste como *real*, está en uno y se produce en uno. Este concepto puede llevar sin lugar a dudas a confusión, puesto que se habla de él en tanto acontecimiento exterior o de superficie, su proceso de producción se desarrolla en una línea que rechaza el presente, lo esquiva, pero no se realiza en el pasado. Esta paradoja inicial es la que Deleuze (2005) llama *identidad infinita*, que sucede en dos dimensiones, sin reconocer una dualidad platónica se dice de esto como “una dualidad más profunda, más secreta, enterrada en los cuerpos sensibles y materiales mismos” (p. 28). Deleuze lo ejemplifica así:

¹⁹ [agencement] se traduce por agenciamiento o disposición y no por ensamblaje [assemblé].



Cuando digo Alicia crece, quiero decir que se vuelve mayor de lo que era. Pero por ello también, se vuelve más pequeña de lo que es ahora. Por supuesto no es a la vez más grande y más pequeña. Pero es a la vez lo que ella lo deviene. Ella es mayor ahora, era más pequeña antes. Pero es a la vez, al mismo tiempo, que se vuelve mayor de lo que era, y que se hace más pequeña de lo que se vuelve. Tal es la simultaneidad de un devenir cuya propiedad es esquivar al presente (Deleuze, 2005, p. 27).

Rene Schérer (2012) llama a este proceso del devenir como “un fenómeno no de interioridad subjetiva, sino de intercambio viviente entre el adentro y el afuera, un acontecimiento en el límite” (p. 60). El límite marcado por el devenir, o más bien en donde se produce el devenir ocupa la zona de *indecibilidad* bajo los rasgos más propios de un borde externo de una frontera. “Es el descubrimiento de la niña, que no crece ni disminuye sino por los bordes, superficie para enrojecer y verdear” (Deleuze, 2005, p. 36). No se trata de enunciar una causa y un efecto, pues el devenir va más allá de eso, como causa de causa o si se quiere *cuasicausa*. “...todos los cuerpos son causas, causas los unos en relación con los otros, unos para otros” (p. 30).

Cuando el escalpelo corta la carne, el primer cuerpo produce sobre el segundo no una propiedad nueva, sino un nuevo atributo, el de ser cortado, El atributo no designa ninguna cualidad real (...), al contrario, expresado siempre por un verbo, lo que quiere decir que no es un ser, sino una manera de ser (Deleuze, 2005, p. 31).



Universidad de Cuenca

Una visión bastante estoicista con respecto al cuerpo, pero dentro de la visión deleuziana, estos atributos o maneras de ser identificadas no son sucesos producidos en el interior del cuerpo, sino *acontecimientos incorporales* en la superficie. Por tanto, esta teoría del devenir no se podría comparar con teorías de mimesis, porque no se trata de imitar ni de parecer, sino de *llegar a ser*, en la superficie, el ser en tanto que Devenir. “Los devenires-acontecimientos o los acontecimientos de los devenires son efectos de superficie, simulacro...” (Schérer, 2012, p. 67). Deleuze con mención a la obra de Lewis Carroll mencionara lo siguiente.

Allí, los acontecimientos, en su diferencia radical con las cosas, ya no son buscados en profundidad, sino en la superficie, en este tenue vapor incorporal que se escapa de los cuerpos, película sin volumen que los rodea, espejo que los refleja, tablero que los planifica (Deleuze, 2005, p. 36).

Sobre el Devenir como efecto de superficie existe un punto adyacente, y es su producción, se sabe en el cuerpo, pero Deleuze mencionara esta línea del devenir en un sentido nuevo, “...solo una minoría puede servir de medio activo para el devenir” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 291) pero solo en la medida en que esta minoría²⁰ no sea definible con relación a una mayoría. Un devenir es simplemente un movimiento en el que se entra a través de procesos de *desterritorialización*, a su vez *reterritorializaciones* como acontecimientos que

²⁰ Todo devenir es minoritario, y existen tantos devenires en el hombre, pero no hay un devenir-hombre, puesto que el hombre (en tal sentido) siempre ha sido mayoría.



marcan el lugar, es decir la superficie. Esta línea marcada por la línea del devenir no tiene ni principio ni fin, eternos puntos que suceden el uno con el otro, solo se puede considerar el medio, y el medio no es una medida, minoría-mayoría, es como se dice movimiento, velocidad, estado. “Un devenir no es ni uno ni dos, ni relación de los dos, sino entre dos, frontera o línea de fuga, de caída, perpendicular a las dos” (p. 293). Entonces, un devenir no está marcado por puntos fijos, pasa entre ellos, huye en dirección perpendicular, crece en el medio, se ubica.

En la línea o el bloque de devenir que une la avispa y la orquídea se produce una común desterritorialización, de la avispa en tanto que deviene una pieza liberada del aparato de reproducción de la orquídea, pero también de la orquídea en tanto que deviene el objeto de un orgasmo de la avispa liberada a su vez de su propia reproducción (Deleuze & Guattari, 2006, p. 293).

Ahora se puede decir que todos los devenires son moleculares, pues lo que deviene son colectividades moleculares, animal, flor, mujer, niño. Pero se debe distinguir en que uso se distinga lo molar, mientras que el ejemplo que Deleuze (2006) refiere al *devenir-mujer*, se considera mujer, en tanto unidad binaria, inmersa en una máquina dual que está en contraposición al hombre; pues siempre se corre el riesgo de caer en esta máquina. El devenir no implica imitación, copia o falsedad, como se dijo, está en uno. El esquema molar-molecular está imbricado por el devenir, como si fluyese a través de líneas que planifican su huida a la superficie. “Como si constantemente una línea de fuga,



incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización, eludiese su totalización” (p. 220).

Las líneas de fuga conectan y prolongan sus intensidades, hacen saltar signos-partículas fuera de los agujeros negros; pero al mismo tiempo se pliegan a microagujeros negros en los que se arremolinan, a conjunciones moleculares que las interrumpen; y también entran en segmentos estables, binarizados, concentrizados, orientados hacia un agujero negro central, sobrecodificados (Deleuze & Guattari, 2006, p. 227).

Se puede decir que las líneas de fuga se inscriben de tal modo, molecular. Estas, no huyen del mundo, sino que hacen que el mundo huya, no es algo simbólico, son realidades entendidas como elementos activos que constantemente trazan su recorrido. El error tal vez sería reservar la línea de fuga para un segmento específico, sabiendo que esta pasa y traza de una forma y de otra, “... no serían nada si no volvieran a pasar por las grandes organizaciones molares, y no modificasen sus segmentos, sus distribuciones binarias, sexos, de clases, de partidos” (p. 221). En resumidas cuentas, la línea tiene el poder de acceder a la vida de diferente forma, y huir de diferente forma, pues en esta línea como indica René Schérer (2012) se tiene el poder de la metamorfosis; el devenir.

En *Lógica del sentido* (2005) se puede abordar aún más sobre los efectos de superficie. En lo que retoma sobre las *singularidades* se toma a la



cuarta²¹ determinación de la superficie, este es el lugar del *sentido*. Así, los acontecimientos-singularidades no ocupan la superficie, sino que aparecen en ella, además están aún desprovistos de sentido hasta que entren en la lógica de organización de la superficie. Pero, como dice Deleuze (2005), las singularidades no están encerradas en el individuo ni en las personas, ni tampoco están en un fondo indiferenciado. “Lo que es impersonal y preindividual son las singularidades, libres y nómadas” (p. 174). Entonces los acontecimientos o singularidades recorren el plano de la superficie, y el plano de inmanencia²². Este saltar a la superficie crea un nuevo lenguaje, un lenguaje esotérico que reúne el sentido, con su modelo y la realidad, no hay una separación ni subordinación de éste, pues el sentido se define también por el sinsentido, algo en lo que Artaud tiene experiencia. El sentido y el sinsentido toman un camino diferente, se reconcilian cuando el devenir sube a la superficie distribuyéndose en lo singular. “Todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal” (p. 186). Y un acontecimiento que pre-existe de forma libre, Deleuze lo *vivió*.

La muerte es a la vez lo que está en relación externa o definitiva conmigo y con mi cuerpo, lo que está fundado en mí, pero también lo que no tiene relación conmigo, lo incorporal y lo infinitivo, lo impersonal, lo que no está

²¹ Se dice en primer lugar de las singularidades-acontecimientos como series heterogéneas que se organizan en un sistema metaestable. En segundo lugar, las singularidades se convierten en auto-unificación móvil. En tercer lugar, las singularidades aparecen en la superficie. El quinto lugar, el mundo del sentido, tiene por orden lo problemático. Op. Cit.

²² [Plan de consistence o de inmanence]. Deleuze (2006) habla de plan de consistencia en sentido “plano”, puesto que este, se habla en sentido geométrico, liso. (Cf. Mil mesetas, p. 10).



fundado sino en mí mismo. A un lado, la parte del acontecimiento que se realiza y se cumple del otro, la parte del acontecimiento cuyo cumplimiento no puede realizarse²³. (Deleuze, 2005, pp. 185-186)

... lo impersonal, lo que está fundado solo en sí mismo; a propósito de otro gran imposibilitado, de Joé Bousquet que supo, él también, un estoico, devenir digno de lo que nos llega, decir si a la muerte por amor a la vida (citado en Schérer, 2012, p. 15).

Se ha podido, por ahora, observar la transversalidad del pensamiento Nómada. No se quiere rastrear cada determinación de los conceptos hasta aquí presentados, por ahora, se extrae de cada uno de ellos el núcleo central de su teoría.

2.2 Gilles Deleuze y el arte como proceso de fuga

El acceso a la filosofía que Gilles Deleuze propone exige el abandono del lenguaje cotidiano. Se discuten sus postulados de forma crítica, sabiendo que “La crítica no consiste en justificar, sino en sentir de otra manera: otra sensibilidad” (Deleuze, 1971, p. 134), sabiendo además que los conceptos que se manejan abren el panorama a un nuevo tipo de arte que desafía las formas, contra esto se presenta una nueva imagen de pensamiento, se trata pues de “... hacer del pensamiento algo agresivo, activo y afirmativo. Hacer hombres libres, es decir hombres que no confundan los fines de la cultura con el provecho

²³ La cita completa refiere a Maurice Blanchot, a quien Deleuze menciona en su obra. La siguiente cita corresponde a la referencia que hace Rene Schérer en *Miradas sobre Deleuze* (2002), lo subrayado corresponde en primera instancia a la cita original.



del Estado, la moral o la religión” (p. 150). Entendiendo además que la labor de la filosofía es recuperarse en cada época, se trata de ser intempestivo, por eso la actual posición espera respetar y proseguir la reanimación del hombre libre, para terminar y prever el autor se hace suya la frase siguiente. “Cuando escribo sobre un autor, mi ideal sería no escribir nada que pueda afectarlo de tristeza o, si está muerto, que lo haga llorar en su tumba” (Schérer, 2012, p. 28).

Se podría decir que una definición, si es que la hubiese, sobre estética deleuziana parte de una noción casi pre-existente esbozada aquí, se toma prestado el postulado que menciona Simon O’Sullivan & Zepke en una compilación sobre arte contemporáneo titulado *Deleuze and art contemporary* (2017) haciendo referencia al mismo como *nombre* denotativo, en este caso una *ruptura* con el arte; en especial con el arte contemporáneo. Sabiendo de antemano que toda visión deleuziana fragmenta el pensamiento.

La estética podría de hecho ser un nombre, por un lado, para la ruptura del arte: este poder para romper nuestras formas habituales de ser y actuar en el mundo (nuestro ser reactivo); Y, por otro lado, por un segundo momento concomitante: la producción de algo nuevo. Podríamos decir entonces que lo que está en juego con la estética es lo que Deleuze llamaría un genuino encuentro²⁴ (Zepke & O’Sullivan, 2017, pp. 169-197).

Además de esto la propuesta que trata el tema de arte parece ser desarrollada casi con exhaustiva cautela en *¿Qué es la filosofía?* (1973) que lo

²⁴ La traducción es mía.



escribió junto a Félix Guattari²⁵; aquí se podría decir que se intenta construir una definición de arte, y, aunque el objetivo presente no es definirla, la propuesta consiste en poner de manifiesto el cumulo conceptual que se efectúa entre Filosofía y Estética²⁶. La filosofía que Deleuze presenta se caracteriza por el intento consecutivo de conexión entre varios puntos heterogéneos que se oponen de primera instancia a toda forma dualista de pensamiento; opondrá inmanencia contra trascendencia, lo múltiple contra lo Uno, entonces si todo se conecta con el todo, se sabrá comprender como el arte se conecta con su todo.

La cosa se ha vuelto desde el principio independiente de su «modelo», pero también lo es de los demás personajes eventuales, que son a su vez ellos mismos cosas-artistas, personajes de pintura que respiran esta atmósfera de pintura. Del mismo modo que también es independiente del espectador o del oyente actual, que no hacen más que sentirla a posteriori, si poseen la fuerza para ello (Deleuze & Guattari, 1993, p. 164).

Este fragmento afirma de primera mano la independencia del objeto-arte respecto de su creador, pero también lo hace de su espectador, *principio de*

²⁵ “Por eso vale hablar aquí de paradigma protoestético para subrayar que no nos referimos al arte institucionalizado...sino a una dimensión de creación en estado naciente, perpetuamente más arriba de ella misma, potencia de emergencia que subsume la contingencia y los azares de las empresas de puesta en el ser de Universos inmateriales” Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial. (p. 125).

²⁶ “La estética sufre de una dualidad desgarradora. Designa, de un lado, la teoría de la sensibilidad como forma de la experiencia posible; del otro, la teoría del arte como reflexión de la experiencia real. Para que los dos sentidos se reúnan, es preciso que las condiciones de la experiencia, en general devengan a su vez condiciones de la experiencia real; la obra de arte, por su parte, aparecen realmente como experimentación” Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. España: Editorial Paidós. (pp. 302-303).



autonomía, a esto se suma aún más, la independencia de su “modelo” o realidad que se lo puede denominar *principio de independencia*. Como se ve aquí, Deleuze & Guattari (1993) declaran la independencia del objeto de arte de la sensibilidad del espectador-creador como de la realidad, tanto es así que el objeto-arte se convierte ahora en lo llamado *bloque de sensaciones*, o lo que equivale a decir “...bloque de perceptos y afectos” (p. 164). Dado que este bloque creado, está revestido de *perceptos* y *afectos* se debe comprender estos bajo dos consideraciones: primero, no se los debe confundir a estos con percepciones y sentimientos porque se remitiría solo a estados de experiencia de quien observa; segundo: “Los perceptos ya no son percepciones, son independientes de un estado de quienes los experimentan, los afectos ya no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (pp. 164-165). Los perceptos y afectos se podría decir como aquellos seres que existen por sí solos, en cuanto rebasan toda línea de experiencia individual “Están en la ausencia del hombre...” (p. 165). Con esto se quiere decir que, si la obra de arte en sí está libre y a la vez enmarcada por las sensaciones, que son perceptos y afectos, debe sostenerse por sí misma y a su vez con ayuda de su creador; es el artista quien crea esos bloques de sensaciones que sostienen el compuesto.

Sostenerse en pie por sí mismo no es tener un arriba y un abajo, no es estar derecho (pues hasta las casas se tambalean y se inclinan), sino únicamente es el acto mediante el cual el compuesto de sensaciones creado se conserva en sí mismo (Deleuze & Guattari, 1993, p. 165).



Universidad de Cuenca

Se examina brevemente y en correspondencia al proceso de sensibilidad que surge de la afección. Spinoza (2000) consideraría a los afectos como *pasión del alma* (*pathema*) en cuanto idea que afirma respecto del alma su existencia de su cuerpo o de alguna región de él, y, dado esto, es capaz de pensar. Puesto que se tiene esta afirmación se indica la constitución actual del cuerpo, el alma afirma la existencia de su cuerpo en mayor o menor grado siendo capaz de dotarle de una realidad cada vez más natural. Entonces el cuerpo como constitución sufre la afección de su alma. Se ha quedado por nombrar las tres afecciones básicas del alma, *deseo*, *tristeza*, *alegría*, y su variación comprenderá a las demás.

Por afecto entiendo las afecciones del cuerpo, con las que se aumenta o disminuye, ayuda o estorba la potencia de actuar del mismo cuerpo, y al mismo tiempo, las ideas de estas afecciones. Así pues, si pudiéramos ser causa, adecuada de alguna de estas afecciones, entonces por afecto entiendo una acción; y en otro caso, una pasión* (Spinoza, 2000, pp. 126-127).

En resumidas cuentas, esto es lo que el verdadero artista debe hacer, crear sensaciones, que son a su vez son afecciones de su cuerpo y del objeto-arte. “Se pinta, se esculpe, se compone, se escribe con sensaciones. Se pintan, se esculpen, se componen, se escriben sensaciones” (Deleuze & Guattari, 1993, p. 167). Sensaciones, afectos y perceptos refieren a una misma realidad, cada bloque creado actuará en sí y en otros, pero aún así gozará de su propia



independencia. *Aislada la obra de la referencia a la realidad, la belleza sería interna a la obra.*

Planteada aquí la independencia del arte parece subordinarse todo en cuanto se refiera a la misma; sin embargo, Deleuze (1973) se preocupa también por su conexión con otras actividades y en especial con la ciencia y la filosofía. “las tres grandes formas del pensamiento” (p. 199), que permite entrar en el caos. Los tres pensamientos se conectan de forma heterogénea, mientras que la filosofía plantea conceptos, la ciencia, estados de cosas con sus funciones y el arte, sensaciones. “No es que el arte piense menos que la filosofía, sino que piensa por afectos y perceptos” (p. 68).

Parecería contradictorio decir que la independencia de la obra de arte tiene un fin determinate, pues en una concepción nietzscheana sobre el arte, Deleuze (1967) plantea el lugar del arte como el “estimulante de la voluntad de poder” o “excitante del querer” (p. 144) contraponiéndolo a una operación desinteresada, por ejemplo, cuando Kant (Cf. Crítica del juicio) distingue lo bello reducido a cualquier interés en especial al plano moral. Por lo tanto, el arte desde un nuevo punto de vista aparecería como estimulante de vida, pero solo de manera *afirmativa* y en relación con una vida activa. Y la afirmación es “el producto de un pensamiento que supone una vida activa como su condición y su concomitante” (p 144). Y la vida activa es la del artista que afirma el contenido de la obra, la voluntad de poder. El deseo de expresar su espíritu.

Bien pudiera relacionarse el potencial nietzscheano con la idea de lo “intempestivo” como forma de vida, es decir, si se habla de arte, en este



caso, de Teatro se trata de extraer o consentir “una vida futura” o la del provenir de la que habla Deleuze, pero solo en la medida en que esta se despliega sobre el presente. El campo operativo del arte contemporáneo podría entonces entenderse como un campo futuro, es decir, el campo de la propia máquina abstracta²⁷ (O’Sullivan & Zepke, 2017, p. 204).

Teniendo en cuenta lo anterior y habiendo señalado en este último párrafo la relación máquina-teatro, es necesario la comprensión del termino; sin embargo, con anterioridad se ha establecido brevemente el origen y articulación de la maquina deseante, se podría decir que de alguna forma, la máquina deseante se compone en la máquina abstracta, y la máquina deseante se compone en el deseo y la producción, ésta asociación es la que produce el llamado agenciamiento; un agenciamiento es primeramente territorial, el lector que en casa lee este capítulo; otro aspecto es el contenido y la expresión: “... la expresión deviene un *sistema semiótico*, un régimen de signos, y el contenido, un *sistema pragmático*, acciones y pasiones...” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 514). Entre estos se establece la correspondencia, así, *casa* como territorio, y *rostro-libro*, *gesticulación-palabra*. “Pues los que se agencian no son personas, sino siempre trazos singulares, productores de devenires²⁸” (Schérer, 2012, p. 25). Pero la maquina abstracta actúa en el agenciamiento concreto en su cuarto²⁹ aspecto, “por los máximos de decodificación y de desterritorialización”, estas

²⁷ La traducción es mía.

²⁸ Todo agenciamiento o en su mayoría es siempre afectivo.

²⁹ Todo agenciamiento es tetravalente, contenido, expresión, territorialidad y desterritorialización (Cf. Mil mesetas, p. 515).



máquinas ignoran las formas y las sustancias y se componen de “*materias no formadas y de funciones no formales*” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 519). Así en palabras de Deleuze éstas siempre serán singulares e inmanentes, son reales, pero no concretas, por eso se dice de ellas como fechadas y nombradas “maquina abstracta-Einstein, maquina abstracta-Webern, pero también Galileo, Bach o Beethoven, etc.” (p. 520).

Por eso toda máquina abstracta remite a otras máquinas abstractas: solo porque son inseparablemente políticas, económicas, científicas, artísticas, ecológicas, cósmicas-perceptivas, afectivas, activas, pensantes, físicas y semióticas-, sino porque entrecruzan sus diferentes tipos tanto como su rival ejercicio. Mecanosfera (Deleuze & Guattari, 2006, p. 522).

Todavía cabe señalar que el concepto de maquina abstracta en su interpretación puede ser entendida de forma polisémica, para Guattari (1996) la máquina se entiende como *ensamblaje*. Ésta, se encuentra llena de componentes heterogéneos próximos a dar cuenta de ciertos acontecimientos de la realidad, por mencionar algunos, componentes informáticos, sociales, antropológicos, corporales, etc. Se puede entonces hablar de máquinas estéticas, máquina órgano, maquina deseante. La correspondencia más clara que se tiene es que “la máquina será concebida en oposición a la estructura, hallándose asociada ésta a un sentimiento de eternidad y aquélla a la asunción de la finitud, la precariedad, la destrucción y la muerte” (pp. 75-76).



Universidad de Cuenca

Entendido lo que refiere la maquinación deleuziana y en correspondencia al arte, en especial el arte de la interrelación que logra captar y huir de todo régimen totalizante regido por el principio de independencia, mientras que el principio de conexión como estimulante de vida, como se había visto anteriormente a través del agenciamiento se verá territorializado, desterritorializado expresado y en acción.

El arte nunca es un fin, solo es un instrumento para trazar líneas de vida, es decir, todos esos devenires reales, que no se producen solamente en el arte, todas esas fugas activas, que no consisten en huir en el arte, en refugiarse en el arte, todas esas desterritorializaciones positivas, que no van a reterritorializarse en el arte, sino más bien arrastrarlo con ellos hacia el terreno de lo asignificante, de lo asubjetivo y de lo sin-rostro (Deleuze & Guattari, 2006, p. 191).

Aquí la conexión e independencia -complementariedad- del arte parece estar en relación con la vida misma: una conexión externa del y hacia el arte; entonces su relación entraría en un nuevo plano de correspondencia, *la ética*. Y, tomando *el arte* como máquina de guerra -del pensamiento Nómade- (Cf. Deleuze & Guattari, Mil Mesetas) en cuanto a sus dos polos: guerra y esencia; la primera como línea de destrucción prolongable en todos sus aspectos que se puedan entender como condiciones bajo las cuales el Estado se apropia de la máquina proyectándolas como un orden del cual el Estado es su adversario, estaría ocultando la verdadera *esencia* de la máquina de guerra, cuando la máquina no tiene por objeto final la guerra sino “el trazado de una línea de fuga



creadora, la composición de un espacio liso y el movimiento de los hombres en ese espacio” (p. 422). Es decir, el arte en cuanto praxis. Esta consideración como principio de independencia trazaría un nuevo espacio de apropiación y conectividad, pero sobretudo con actividades específicas ligadas a otras, tanto teóricas como prácticas. Siendo una actividad específica se podría hablar del arte como acto político. Por ahora se puede distinguir, *el arte, como máquina abstracta, el artista como máquina deseante*.

La conexión que se establece en el arte se produce a manera de fuga, cuando el arte en cuanto tal se resiste a la absorción del carácter ortodoxo, por ejemplo: aquí se ha señalado brevemente la conexión e independencia que tiene el arte, por lo menos a lo que refiere la obra inicial; sin embargo, esta huida sostiene a la misma en relación con otras formas de pensamiento, es decir en cuanto el arte se conecta a través de líneas de fuga, que son: actos de resistencia y de afirmación que se trazan como procesos de desterritorialización generando devenires; es decir “la línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza” (p. 25).

El objetivo de este acápite es pensar junto con Deleuze el arte como un poder humano, es decir, como forma de reconciliación con la sensibilidad humana en diversos territorios y cuyos impactos se vean reflejados en nuevas formas de conexión con el mundo. Sabiendo además que el arte es y será el único y mejor lugar del mundo donde se puede aún recordar que se es humano. El trabajo guiado aquí, desde la perspectiva de una composición Ética-Estética en el



que la lectura de Deleuze sobre arte brinda el rastreo “no conceptual” de un pensamiento que se presentan como una estrategia de acción política. Las consideraciones señaladas están dedicadas en especial a presentar como se lo hizo con Antonin Artaud, el trabajo de Carmelo Bene y Samuel Beckett como procesos de fuga de regímenes totalitarios agobiantes y abrumadores en los que la huida hacia los medios secciona cada vez más el pensamiento.

2.3 El teatro de la repetición en el caso de Diferencia y Repetición

Los estudios que enmarcan al teatro como tema de interés dentro de la filosofía de Gilles Deleuze parecen ser pocos, conviene subrayar en al menos tres de sus obras la preocupación sobre la disciplina, y es que Gilles Deleuze al parecer no gustaba tanto de aquello. *Diferencia y repetición* (2006), *Superposiciones* (2003), y el *Agotado* (1992) son solo algunas de sus obras en las que se trata el tema del teatro, de los cuales se podría obtener una breve reflexión acerca del constituyente sobre de las artes escénicas, a pesar de que, como indica Jean-Frédéric Chevallier (2015), no se llega concluir a un pensamiento deleuziano con respecto al teatro. Es así que la propuesta que tiene en sus manos recorre las líneas principales que constituyen la filosofía deleuziana con relación a las artes escénicas como herramienta en el amplio espectro de la naturaleza humana y la cultura.

No voy al teatro porque el teatro dura demasiado tiempo, es demasiado disciplinado, y tengo la impresión de que no es ya un arte que pueda



volcarse sobre nuestra época (salvo algunos casos extremos: Bob Wilson y Carmelo Bene). Pero quedarme cuatro horas sentado en un sillón malo, es algo que ya no puedo -en primer lugar, por razones de salud-. Eso elimina el teatro para mí (citado en Chevallier, 2015, p.36).

Hay una fuerza que se evidencia en Deleuze con respecto al teatro, tema que resuena a lo largo de *Diferencia y Repetición* (2006) y que además trata sobre algo completamente diferente; la posibilidad de representar la diferencia. La ejemplificación que se usa con respecto al teatro inicia con las proposiciones acerca de Kierkegaard, Péguy, y Nietzsche; a cada uno de ellos Deleuze presentara un tipo de teatro que hace coincidir con la cuestión de la repetición; pues cada uno de ellos “oponen la repetición a todas las formas de la generalidad” (p. 27). Para iniciar, es posible considerar a la repetición en oposición a la ley moral como a la ley de la naturaleza; pues “si la repetición existe, expresa al mismo tiempo una singularidad contra lo general...” (p. 23).

Si se ha iniciado por esto es sólo para partir del hecho de que para Deleuze (2006) la disciplina debería basarse en la posibilidad -exigencia- de ser una máquina de experiencia sensible, es decir, porque “traza una línea de fuga creadora” (p. 422) que huye de la representación. Luego, se relaciona la repetición con el fantasma, por ahora no se quiere llegar a reconstruir todo el pensamiento deleuziano con respecto al fantasma, sino únicamente aproximarse al concepto, y de cierta manera emplearlo apropiadamente en la investigación. “El fantasma es un fenómeno de superficie, y además un fenómeno que se forma en cierto momento del desarrollo de las superficies” (Deleuze, 2005, p. 255). En este



sentido, se puede decir que el fantasma es un acontecimiento real, ligado íntimamente a la repetición de los acontecimientos (como copia). Por otra parte, la diferencia y también la repetición se corresponden con lo que Deleuze llama simulacro, “oculta una potencia positiva que niega el original, la copia, el modelo, la reproducción” (Deleuze, 2005, p. 310), lo que se quiere decir es que, el simulacro se crea como un *nuevo modelo* no-representativo, de ahí su negación al modelo, es así que la diferencia y la repetición se encuentran relacionadas con el teatro, con la máscara. En el teatro de la repetición por tanto se experimentarán fuerzas que lo vinculan con la naturaleza, un nuevo lenguaje que se produce antes de las palabras, rostros sin cuerpo, cuerpos desorganizados, simulacros antes que fantasmas.

Lo que sucede con respecto al teatro -y al arte- radica en la cuestión del movimiento. “El teatro es el movimiento real, y de todas las artes que utiliza, extrae el movimiento real” (Deleuze, 2006, p. 33). Con esta afirmación obtenida, la integración de todas las artes como herramientas del verdadero teatro hará que Chevallier (2015) mencione que en cuanto esta integración se sumerja en el campo de la acción o movimiento dará lugar a los devenires. “se integra si se desean movimientos” (p. 39). Y si estos movimientos son generados a partir de la integración, se deben comprender en suerte, como una *nada*, pues no se habla de un teatro total, sino por el contrario, el carácter integrador es el teatro, que no posee nada propio, lo que hay que entender a través de la idea deleuziana es que el movimiento está puesto: en marcha y en danza.



Universidad de Cuenca

El artista es el señor de los objetos; integra en su arte objetos rotos, quemados, desarreglados para devolverlos al régimen de las máquinas deseantes en las que el desarreglo, el romperse, forma parte del propio funcionamiento; presenta máquinas paranoicas, milagrosas, célibes, como otras tantas máquinas técnicas, libre para minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Además, la propia obra de arte es máquina deseante. (Deleuze & Guattari, 1985, p. 38).

El teatro, puede, y es capaz de integrar tal como lo hace el cine, la mayoría de los elementos que presentan las demás artes; este carácter integrador como dice Chevallier (2015), “es propio de la actividad teatral, lo que le pertenece de manera singular es este poder (como posibilidad tanto como fuerza, potencialidad) de integrar esto o aquello, captar sus movimientos, sin forzosamente volverlos teatro” (p. 39). Porque en este movimiento que amplía su naturaleza se puede hallar la clave del verdadero teatro, se apropia de lo impropio, aunque parezca contradictorio esto sucede en cuanto el movimiento se presenta, “se trata de hacer del movimiento mismo una obra, sin interposición; de sustituir representaciones inmediatas por signos directos; de invertir vibraciones, rotaciones, giros, gravitaciones, danzas o saltos que lleguen directamente al espíritu” (Deleuze, 2006, p. 32).

Digamos que hay cierta correspondencia entre el movimiento y la integración. Cuando Deleuze & Guattari (1985), mencionan la obra de arte como maquina deseante, lo enuncian como la facultad integradora que se inserta en el *único lugar* no en la medida en que se repita lo aprendido, sino en la forma en que



cada repetición implique un único movimiento. “Cuando se dice que el movimiento, por el contrario, es la repetición, y en eso radica nuestro verdadero teatro...” (Deleuze, 2006, p. 34). He aquí la clave del teatro que se puede inferir, un teatro de la repetición, opuesto, claro está a un teatro de la representación; y ahondando más acerca de esto, ¿De qué teatro se pudiese hablar?

Kierkegaard nos propone un teatro de la fe; y lo que opone al movimiento lógico es el movimiento espiritual, el movimiento de la fe. Por tal motivo, puede invitarnos a superar toda repetición estética, a superar la ironía y aun el humor, sabiendo, al mismo tiempo, con sufrimiento, que solo nos propone la imagen estética, irónica y humorística de semejante superación. En Nietzsche existe un teatro de la no creencia, del movimiento como *Physis*; es ya, un teatro de la crueldad (Deleuze, 2006, p. 35).

Tal vez el mayor objetivo del arte sea este, actuar de tal forma bajo todas las repeticiones. Deleuze (2006) valiéndose de esto fórmula el arte a tal grado que le da el único lugar de la repetición: “Quizás el objeto más alto del arte es hacer actuar simultáneamente todas esas repeticiones, con sus diferencias de naturaleza y de ritmo, sus desplazamientos y sus disfraces respectivos...” (p. 431). Se puede finalizar mencionando a la repetición como la forma distante y alejada de mimesis, es cierto que el arte no imita, no debería pues hacerlo, sobretodo porque su objetivo, el objetivo deleuziano es, *repetir*, y sobre todo la *diferencia*, valiéndose todavía más de su potencialidad interna, es ahí cuando el arte deja de ser un fantasma para volverse simulacro. Deleuze (2006) también añade un valor importante al arte, y el problema estético que se identifica es “Pues no hay otro



problema estético que el de la inserción del arte en la vida cotidiana” (p. 431), así, cuando aún más se observe la creciente aceleración de productos que invaden la sociedad de estos es el lugar de reclamo del arte. Pues el arte debe unir el poder de la diferencia y plasmarlos en nuevos niveles de repetición, “se debe reproducir estéticamente las ilusiones que invaden la sociedad” (p. 432). Como se sabe a cada tipo de arte se debe su técnica, la danza, el teatro, la escultura, etc., pues en cada una de ellas el artista deberá proceder de forma distinta, por ejemplo, el pop art ha sabido llevar la copia al extremo algo que Deleuze llama devenir simulacro.

2.4 Hacia el concepto de menor en el teatro de Carmelo Bene

Aquí se rastrear la constitución del teatro de Carmelo Bene (C.B) en *Ricardo III* donde Gilles Deleuze (2003) recorre las instancias presentadas en la obra. Dos autores de excepcional pensamiento entrecruzan sus postulados que conducen hacia una línea sobrepuesta a la literalidad. Carmelo Bene fue un actor y poeta italiano que rebasó el paradigma de la normatividad, aun así, su labor fue de gran interés para Deleuze. Toda obra que propone el italiano actúa desde un elemento novedoso: “sustracción”, “amputación”; así, entendido como el concepto de *menor*.

Gilles Deleuze en *Superposiciones* (2003) se preocupa por la calidad en la que Bene presenta el teatro, un teatro que se inicia a partir de Shakespeare; de hecho, su teatro podría constituir como menciona Chevallier (2016) un teatro de la aminoración. A decir verdad “Carmelo Bene no escribe sobre Shakespeare; el ensayo crítico es en sí mismo una obra de teatro” (p. 77).



Universidad de Cuenca

No se trata de un anti-teatro, de un teatro en el teatro, o de un teatro que niega el teatro, etc.: C.B siente desagrado por las formulas llamadas de vanguardia. Se trata de una operación más precisa: tiene que empezar por sustraer, suprimir todo lo que constituya un elemento de poder, en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado (Deleuze, 1978, p. 86).

Teatro y su Crítica: Deleuze (2003) acerca de Bene. Se imagina que el teatro que se constituye llega por sustracción o amputación, es muy bien “un teatro de una precisión quirúrgica” (p. 8). Lo que se habría de entender por amputación sería la forma en la que el *actor* deberá operar la *escena* en la medida en que ésta se metamorfosea en correspondencia con el actor. Ahora, lo que a bien se entiende por *operación es el movimiento mismo de la amputación*; y es el actor quien se convierte en operador. Si se entiende el movimiento de amputación por el acto mismo de apropiación de los elementos más oscuros se llegaría a lo que Bene propone, ¿pero qué es lo que se sustrae o amputa?, pues bien, en el apartado sobre crítica, se la toma a ésta como un constituyente que permite la eliminación del poder, y esto implica una nueva constitución a través de un nuevo movimiento que no cesa de concretarse, como si fuese un eterno retorno. “la obra se detiene con el nacimiento, cuando habitualmente se detiene con la muerte” (p. 79).

Mientras que el elemento sustraído por el operador en la obra se concretiza, el personaje se desarrolla; aquí se debe aclarar que “el personaje se hace uno solo con el conjunto del agenciamiento escénico, colores, luces, gestos,



palabras” (p. 80). Y el texto es un poder en la escena “que las palabras cesen de hacer texto”. (p. 78). No se habla aquí de un teatro de autor, ni de una crítica, por el contrario, el teatro se constituye en el momento mismo en el que se hace o presenta, es un teatro *creador y crítico*, esta originalidad presente pertenece al movimiento que fue el transformador profundo de la disciplina, entre ellos, Antonin Artaud, Grotowsky, Bob Wilson; estos son solo algunos de los autores que han tratado el teatro de la no-representación.

El teatro y sus minoridades: Se parte de lo que Deleuze (1978) habla, el *medio*; esta es la idea central de este apartado. Lo interesante en esto es llegar a considerar el medio no como una medida sino como un exceso. “Es por el medio que las cosas crecen” (p. 82). Ahora, el medio sirve como exceso del cual se parte; se dice que es estúpido considerar el inicio y el fin de algo, por eso, se parte siempre de un *circulo descentrado*. Y en este medio es donde surgen los devenires “Lo interesante nunca es la manera como alguien empieza o termina. Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio. No es casual que la velocidad más grande esté en el medio. En el medio es donde se encuentra el devenir, el movimiento, la velocidad, el torbellino” (p. 82). No es una categoría histórica, al contrario, es por este medio que los tiempos se comunican; se trata de ser como lo que Nietzsche menciona, intempestivo.

Aquellos a que se los llama *los más grandes*, Goethe, por ejemplo, no se lo puede ver fuera de la Alemania de su tiempo, o bien, si deja su tiempo, es para reunirse enseguida con lo eterno. Pero los verdaderos autores son los menores, los intempestivos. Es el autor menor quien da las verdaderas



obras maestras, el autor menor no interpreta su tiempo, el hombre no tiene un tiempo determinado, el tiempo depende del hombre (Deleuze, 2003, pp. 82-83).

Según Deleuze (2003) existe también un mayor y menor de la lengua. Es así que “podríamos definir lenguas mayores, aun cuando tengan poco alcance internacional serian lenguas con una fuerte estructura homogénea (estandarización) y centradas en invariantes, constantes o universales (...) sintáctica o semántica” (p. 84). Así se diferencia una lengua más alta o mayor en lugares donde pudiesen existir más de una lengua, Deleuze a través de Bene logra esbozar una lingüística totalmente diferente, y esto constituirá un lenguaje menor para el teatro.

La variabilidad continua no se explica por un bilingüismo, ni por una mezcla de dialectos, sino por la propiedad más creadora inherente a la lengua en la medida en que ella estuviera usada en su uso menor. Y, de alguna manera es el “teatro” de la lengua (Deleuze, 2003, p. 86).

El teatro y su lengua: Aquí el texto no importa. La actitud que Bene tiene con respecto al teatro y a su puesta en escena es, como ya se ha visto, de una genialidad impresionante, pues empieza por sustraer o amputar todos los constituyentes de poder, se sabe, la lengua y el gesto -para Artaud era el texto y la palabra-, todo en cuanto representación y representado, no se habla de una sustracción negativa, sino de una nueva forma de hacer lengua, una menor. Por ejemplo, se sustrae todo lo que pudiera ser constituyente mayoritario, por ejemplo:



el diálogo, porque a través de este se transmite la palabra. Se trata de un teatro eminentemente experimental, “por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre...” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 156), o como diría en Octavio Paz (2008) en uno de sus poemas “Ver con los oídos, sentir con el pensamiento, combinar y usar hasta el límite nuestros poderes...” (p. 180).

Bene, a diferencia de Artaud y Brecht, planteo una crítica basada en la escena más que en la escritura, esto según la interpretación que hace Deleuze (2003). La crítica en realidad es la que debería constar de “a. supresión de los elementos estables, b. poner todo en variación continua, c. transponer todo en menor” (p. 88). Cada obra es leída con las alianzas que genera, con cada línea de fuga que conecta, es decir, tanto la lengua escrita como el habla deben ser contrapuestos con nuevos agenciamientos, con nuevas alianzas, con nuevos componentes, tanto lingüísticos como sonoros, llevarlos a un estado de variación continua, “poner lengua y habla en variación continua” (p. 87). Y, ¿Qué sería la variación continua³⁰? Pues es ponerlas en movimiento, hacer que tanto la lengua como el habla se relacionen recíprocamente con el exterior “en el mismo flujo de continuidad” (p. 90). Es en este momento en el que la lengua podrá escapar del sistema de poder.

Teatro y sus gestos: Como se vio anteriormente lo que se trata es de poner en movimiento al teatro mismo. Se puede afirmar que el teatro de

³⁰ “El plan de consistencia es un plan de variación continua, cada máquina abstracta puede ser considerada como una “meseta” de variación que pone en continuidad variables de contenido y de expresión” (Deleuze & Guattari, 2006. p. 520).



Carmelo Bene, al que refiere Deleuze (2003) nunca parte de relaciones de fuerza y poder, de antemano se sabe que estas categorías son las que se amputan; seguirá siendo un movimiento de variación el encontrar su realización. Puesto que la variación es un movimiento, y esto hace que se ponga en pie todo lo que corresponda a la escena, lo que resultaría de aquello sería un continuo *hacerse* que equivale, claro está, a una deformidad de la forma, la misma que, se ubica en una línea de transmutación, lo que produce como efecto, la originalidad de la obra; un gesto no se repetirá jamás. “Hay toda una geometría en el teatro de C.B, pero (...) una geometría de las velocidades y de las intensidades, una geometría de los Afectos” (p. 93). Lo que cuenta aquí es la capacidad que tiene el operador para producir dentro de la línea de variación gestos irrepetibles. Se entiende aquí que tanto la forma de la obra como su sujeto-operario encuentran la manera de volverse uno e irrepetible, a la vez que se ubica en la continuidad de la variación. “la variación continua de los gestos y de las cosas (...) pueden interceptarse y volver a interceptarse la una con la otra (...) formar un solo y mismo continuo ...” (p. 93).

Una política del teatro: Si se ha esbozado a breves rasgos los planteamientos que Deleuze (2003) hace con respecto al teatro de Bene ha sido únicamente para concretar una crítica que, acerca de la disciplina, lleve a una nueva forma de sentir el arte. ¿Cómo entrar entonces en una política del teatro sin que el mismo se convierta en un elemento de poder? Se debe empezar por lo que el teatro es: primeramente, refiriéndose a la interpretación que Deleuze hace con respecto al teatro de Bene, observando que existe de entrada, el acuerdo por



querer eliminar los elementos representativos del teatro, y, si se entiende a estos elementos como representados y representativos se lo hace a partir de la cuestión sobre lo constante; palabras, así como la estructura misma de la obra; director, actor, autor etcétera; estos son los elementos de poder. Lo que queda es la variación, poner en movimiento todo, a la vez que se haga pasar a través de líneas de fuga toda cosa que constituya “un *nuevo* grupo de transformación menor en la escena” (p. 96).

El teatro tampoco es popular, porque este remite de primera mano a una *representación* de los conflictos entre el individuo y la sociedad; y por supuesto se llega a esto como un elemento clave en la teoría deleuziana, es un *narcicismo* que promete representar en el mundo lo que ya se encuentra en el cómo codificado.

¿pero porque los conflictos están generalmente subordinados a la representación, porque el teatro permanece representativo cada vez que se toma por objeto los conflictos, las contradicciones, las oposiciones? Porque los conflictos ya están normalizados, codificados, institucionalizados. son productos. Ya son, una representación (Deleuze, 2003, p. 97).

Entonces la tarea aquí será llevar a la escena algo distinto, la no-representación, pues se llega él a través de la vivencia, que no es una representación. Hay entonces nuevas dimensiones de vivencias que ponen de manifiesto a la escena.



Ahora, sobre la cuestión del menor Deleuze (2003) toma partida refiriéndose principalmente a lo mayoritario. Pero el tema no es tanto la similitud que posee con lo mencionado, sino lo que supone una mayoría de la representación y éste, con un estado de poder. La mayoría remite a un estado de poder, lo que se trata es de ser menor.

La mayoría no designa una cantidad más grande, sino designa en primer lugar: este patrón con respecto al cual las otras cantidades, cualesquiera que sean, serán designadas como más pequeñas. Por ejemplo, las mujeres y los niños, los negros y los indios etc., serán minorías con relación al patrón construido por el hombre blanco, no-común, macho-adulto-habitante de las ciudades americanas o europeas de hoy (Deleuze, 2003, p. 98).

¿De qué sirve entonces el teatro? “el teatro evidentemente no cambia el mundo y no hace la revolución” (Deleuze, 2003, p. 96). Finalmente se expresará que, el arte no cumple función alguna con el poder, y si lo haría se convertiría en demagogia. La función del arte, según Deleuze, sería el trazo marcado por la fuga, donde lo minoritario, entiéndase como minoría, se coloque espacialmente en lugares vivenciales indeterminados; esto como creación de su potencialidad. Aquí es donde el arte, no solo el teatro pueda surgir con una función política específica, siempre y cuando la minoría, que ahora deberá surgir no se entienda como un regionalismo. Entonces una toma de conciencia será más compleja que la política misma, un teatro revolucionario, que su único fin será un devenir de la conciencia.



2.5 El teatro del agotamiento, la percepción en “Film” de Becket

Gilles Deleuze ha dedicado dos de sus obras a los trabajos realizados por el genio del teatro irlandés Samuel Becket, uno de ellos titulado “El agotado” (1995), el cual se enfoca en la idea que recorre la medula central de la teoría beckettiana, el agotamiento de lo posible -*lo absurdo*-. Por otra parte, existe un breve análisis sobre “Film” publicado en *Crítica y clínica* (1996) en el cual Deleuze problematiza sobre la interpretación que Becket hace acerca del obispo Berkeley. El texto dedicado al “Film” enfatiza primordialmente en *el ser percibido*, o lo que el obispo llamo *ese est percipi*. Dichas lecturas, aunque de forma diferente, son puestas en línea como herramientas que abren aún más el panorama a lo que concierne, y es tarea el tratar de re-pensarlas juntas de ahora en adelante.

Antes que nada, se debe aclarar con lo que el francés menciona acerca del *agotamiento de lo posible*, esta especifica el caso en el que no se excluye ninguna posibilidad, porque en realidad se rehúsa a su *realización*, se trata en cambio de agotar su posibilidad. Deleuze (1995) menciona a la realización de lo posible como una exclusión que conlleva un fin determinado; porque siempre supone objetivos específicos para su realización, por ejemplo: “me pongo los zapatos para salir y las pantuflas para quedarme en casa (...) «es de día», el interlocutor responde «es posible...», porque espera saber para qué tengo intención de utilizar el día: voy a salir porque es de día” (p. 1). En el agotamiento pasa lo contrario, en la situación se llega a renunciar a todo tipo de organización objetiva, es decir a todo significado. “Ya no es para salir ni para quedarse en casa, y ya no se aprovechan los días o las noches. Ya no se realiza, por más que se



efectúe. Zapatos, se queda uno en casa; pantuflas, sale” (p. 2). En este sentido se puede ya afirmar que “la realización de lo posible” se entiende por un sistema objetivado de situaciones que desencadenan en el acto de su realización, mientras que el agotamiento de lo posible no excluye nada, porque como se ve se niega a realizarlas, lo que quiere es afirmar la potencia de la *posibilidad de una situación a realizar*.

En “El agotado³¹” Deleuze inicia con la detección de tres tipos o formas de lengua que han suscitado *el agotamiento* en la obra de Beckett; especialmente en Molloy: la lengua de los nombres; la lengua de las voces, y finalmente la lengua de las imágenes. No es la intención abordar cada una de ellas pues convendría una investigación exhaustiva para cada una ellas; sin embargo, es necesario presentarlas como herramientas constituyentes de la obra beckettiana. La lengua de los nombres, en palabras de Deleuze (1995) designa a aquella lengua atómica disyuntiva de las combinaciones donde la intención es agotar lo posible con *palabras*, tal como se entiende el termino, esta indaga en las series y las combinaciones que se arman, tratando de suspender toda referencia. El mundo de las cosas y las palabras queda separado, dirigidos solamente a las palabras como un lenguaje no referencial. Pero será necesario una segunda lengua que trate ahora a las palabras que han quedado aisladas, aquello que no tiene nombre y que se desea agotar, complejamente esta no se distingue tanto de la primera, este metalenguaje creado por lo que Deleuze llama “otro” es quien lo

³¹ El agotado es el título del ensayo que dedica Deleuze a la obra de Beckett que se titula “Molloy”, en la cual se cuenta la situación del personaje por permutar guijarros después de chuparlos.



emite, esta lengua de las voces que agota las palabras siempre está referida por otros, que refieren a *mundos variables*. “Los Otros no tienen otra realidad que la que su voz les da en su mundo posible” (p. 5). Es decir, un mundo de voces. Se distingue una tercera lengua, la lengua imagen, esta constituye un “afuera del lenguaje”, surge solamente en el momento en el que la lengua de las palabras y la lengua de las voces ya no puede continuarse, se constituye como un *ritornelo*³² que se caracteriza por su forma, pero una forma caracterizada por tensiones internas que se movilizan para generar espacios, por tanto, las imágenes surgen acompañadas también de un espacio. A esta no se la define por lo sublime del contenido, sino por su forma para generar espacios o fugas.

Lo particular de esta lengua es:

Unas veces opera en cuanto tal en silencio, mientras que otras se aprovechan de una voz registrada que la presenta y, más aún, obliga a las palabras a devenir imagen, movimiento, canción, poema. Sin duda nace en las novelas y en los relatos, pasa por el teatro, pero efectúa su operación propia en la televisión, distinta de las dos primeras (Deleuze, 1995, p. 11).

Llegado hasta este punto Deleuze hará una aproximación al cine de Beckett, analizará el film partiendo del siguiente problema “¿Cómo deshacernos de nosotros mismos, y deshacernos a nosotros mismos?” (Deleuze, 2005, p. 101)

³² “En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). En un sentido restringido, se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está “dominado” por el sonido...” (Deleuze & Guattari, 2006, pp. 328-329).



interrogante que también se la pregunta en *Crítica y Clínica* (1996) en el apartado dedicado a “Film”. Parece ser que el problema sería fácilmente resuelto por la anulación, sin embargo, el postulado *esse est percipi*, ser es percibido, formula la toma del obispo irlandés Berkeley como la imagen a resolver. Pero ¿Cómo anularse a sí mismo ante la percepción?, cuando Deleuze (1996) ha dicho que mientras se está vivo permanece al menos una percepción, la propia; cabría decir entonces, percepción de mi propia percepción.

El modo particular de análisis sugiere direccionarse al film, para lo cual Beckett realiza un sistema de montaje que permite el acercamiento al esquema que se pretende dar. Ahora, por cuestiones metodológicas se llamará a Buster Keaton personaje X. *Film* que dura aproximadamente diecisiete minutos se divide en tres momentos, en los que Deleuze (1996) colocará un acto especial de estudio: la pared y la escalera (imagen-acción); la habitación (imagen-percepción); el balancín (imagen-afección).

El primero: cuando el personaje X huye de forma apresurada y entra en la casa mientras se oculta. Sube las escaleras tratando siempre de esquivar el encuentro; está *actuando*. Existe un primer encuentro, acción, lo que Deleuze (2005) llama en términos cinematográficos, *imagen-acción*. Esto lleva a que la reacción ante la cámara, en cuanto se coloca en una posición de cuarenta y cinco grados respecto de él, limite la actividad de X, el personaje quedara inmóvil, bloqueado, cesará de su actividad y ocultará su rostro. Esto es lo que Deleuze (1996) llama *percepción de acción*. La acción es en ocasiones más evidente, por ejemplo, cuando X corre mientras sube la escalera. Hay algo inevitable en X (esse



percipi), la secuencia del film puede ser entendida como una interminable persecución donde el personaje trata a toda costa de huir al encuentro.

El segundo momento sucede en la habitación, aquí Deleuze (1996) hará notar a X como ausente en su modo de percibir; la cámara por su parte le proporciona una percepción. Es ahí cuando X percibe de forma subjetiva las cosas, animales y la habitación, el plano se ha ampliado, pero mantiene su distancia respecto de X, la cámara por su lado percibe objetivamente la habitación; percepción doble. La *percepción* deviene doble, tanto en el ser que percibe como en las cosas percibidas, esta doble direccionalidad se evidencia en la percepción de los objetos y los animales hacia X; nótese el momento cuando se trata de anularlos. Se llega al momento de la *Imagen-percepción*. Por lo tanto, X dirá respecto de los objetos “no las percibo sin que ellas me perciban, cualquier percepción como tal es percepción de percepción” (p. 41). La solución entonces es expulsar a los animales, cubrir el espejo, cortar fotografías. Hasta aquí el tiempo de la habitación se convierte en el único presente que subsiste ante su presencia. “La percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo” (Deleuze, 2005, p. 99); por tanto es una perspectiva sobre un tiempo real.

Finalmente, el personaje ha podido reposar con los ojos cerrados en el balancín. En este momento X corre el mayor peligro, cuando su percepción subjetiva ha reposado y la cámara (percepción objetiva) ha superado ahora los noventa grados y se dispone al encuentro. La cámara se direcciona a X, pero cada vez la percepción subjetiva huye y se acomoda nuevamente. Finalmente, la



cámara aprovecha el descanso de X para colocarse totalmente frente a él, en cuanto lo consigue X lo ve frontalmente, se da cuenta que es su *doble*, el mismo rostro, la misma persona, esta vez con un ojo cubierto. Deleuze (2005) menciona que la expresión de X es angustiada mientras que la de la percepción objetiva es atenta. Este momento se denomina *imagen-afección*, es la percepción de uno mismo cuando todo se ha inmovilizado. Es lo que el final muestra, *muerte*. Pero en palabras de Deleuze (1005) la originalidad de Beckett para mostrar este proceso de movimientos o imágenes no es más que un aspecto subjetivo en una búsqueda más profunda, se trata de encontrar el verdadero movimiento, dicho este movimiento es el que asciende al plano de inmanencia, un plano material, o *imagen-movimiento*. Se podría decir que, como lo hace Deleuze, ésta podría ser la clave del cine experimental, el plano acentrado de imágenes.

Se puede mencionar también que la imagen-movimiento estaría en el plano de un *devenir universal* que actúa sobre una perspectiva temporal y sobre un tiempo real; *imágenes-tiempo*. También, se puede decir que al igual que las imágenes movimiento que actúan de forma inmanente en el momento de la variación se podrían analizar brevemente desde una perspectiva bergsoniana, la imagen-tiempo del film, cuando X rompe sus fotografías, la memoria se borra y la presencia se anula; imagen-recuerdo.

Para culminar, *Film* según Deleuze (2005) está conformado por estas tres variedades, *afección*, *percepción*, *acción*. Lo novedosos de *Film* es la novedad para presentar a cada una de ellas, mientras la una se agota, la siguiente se activa. Finalmente, puesto que la investigación se ha propuesto el estudio del



Universidad de Cuenca

teatro más no del cine, los ejemplos aquí mencionados sobre cine, Carmelo Bene y Samuel Beckett sirven como herramientas, desde diferentes perspectivas, en las cuales la filosofía deleuziana es aplicada. Por ahora se pretende abstraer únicamente el núcleo central de cada categoría para su próxima aplicación.

El arte es lo que resiste: resiste a la muerte, a la servidumbre, a la infamia, a la vergüenza.

Gilles Deleuze.



CAPITULO 3

ARTAUD A TRAVES DE DELEUZE:

La obra de Artaud trastorna. Trastorna porque destruye por su base todo un sistema de referencias, porque corroe la cultura específicamente occidental y se dedica a atacar el pensamiento y la sociedad pequeñoburguesa. Pensamiento que se defiende declarando insensatos, privados de sentido y por consiguiente incomprensibles, sus últimos textos. Sociedad que busca preservarse y mantenerse relegándolos al catálogo de las obras de alienados después de haber tenido la precaución de encerrarlo, a él, durante nueve años en asilos para poder así decirle loco cómodamente.

Alberto

Deazul.

Ante semejantes palabras no sabemos qué podríamos agregar, puesto que poseen la franqueza del cuchillo y superan en clarividencia todo lo que un escritor haya podido alguna vez escribir sobre sí, mostrando la lucidez de una mente que para devenir libre ha sufrido la prueba de lo Maravilloso.

Maurice Blanchot.

La actividad que finalmente se plantea en este capítulo recorre las implicaciones del teatro de Antonin Artaud con base a las categorías estudiadas en Gilles Deleuze. En este sentido, se analiza primeramente el concepto de Crueldad de Artaud con relación al sentido y sinsentido para poder generar el paso de la propuesta como afirmación del mismo, luego, las nociones de genitalidad contrapuesto a la natalidad como proceso creador de pensamiento, así, se articula paralelamente el cuerpo organizado como categoría polisémica fundamental en la composición de una nueva imagen de pensamiento. Posterior se observa al Teatro de la Crueldad desde varios puntos de vista para considerar su implicación total o parcial con la filosofía deleuziana, también como su producción habla desde fuera de los cánones modernos establecidos, ya sea, desde el aspecto de la diferencia,



la minoridad, el agotamiento, y el movimiento. Finalmente, el trabajo pretende establecer el poder creativo del arte como modo de pensamiento y de expresión no representacional que rebasa toda libre forma de interpretación basada en el juicio estético, en este aspecto, se puede decir que la propuesta no cumple un eje de lectura lineal sino discontinua, pues se apega a la noción rizomática que atraviesa puntos prestos de identificación para desplazarse hacia un terreno indeterminado que no ciega el pensamiento sino que lo obliga a devenir constantemente.

3.1 El Teatro de la Crueldad y Gilles Deleuze: ética y estética

Cuando Deleuze (2005) en su acercamiento al pensamiento artaudiano hace mención acerca del actuar desarrollado en las pretensiones antinómicas de Artaud: “ser y obedecer, vivir y existir, actuar y pensar, materia y alma, cuerpo y espíritu” (p. 117) articula de primera mano su *diferencia* y su *sentido*, que como se ha visto recorren y se producen en la *superficie*. Esta articulación es el efecto de las cosas corporales, pero el resultado procede de forma diferente, “...siempre en la superficie, el sentido como efecto remite a una casi-causa incorporal también: el sinsentido siempre móvil, expresado en las palabras esotéricas y las palabras valija, que distribuye el sentido simultáneamente en las dos” (p. 117). Aunque Artaud mencione, *no hay más que superficie*, ésta, remite a una producción de sentido que va de lo *inmaterial a-orgánico* a una superficie que las ubica y distribuye según su naturaleza. Entonces, como consecuencia, el cuerpo ya no es una mera superficie, no es superficie de los cuerpos, éste, “atrapa, y arrastra todas las cosas a esa



profundidad abierta...” (p. 118), el cuerpo no se vuelve un abismo vacío que limita el pensamiento, se convierte en un rehacerse que engendra todo en sí.

Como no hay superficie, el interior y el exterior, el continente y el contenido no tienen límite preciso y se hunden en una profundidad universal o giran en el círculo de un presente cada vez más encogido a medida que está más abarrotado (Deleuze, 2005, p. 118).

De este modo Gilles Deleuze (2005) estudia y califica el cuerpo artaudiano como modelo del cuerpo esquizo. Se pueden identificar sus tres formas: el cuerpo colador, cuerpo que ubica nada más capturas superficiales en virtud de su auténtico físico; el cuerpo que penetra a otros cuerpos, en el cual puede coexistir otros cuerpos o el cuerpo troceado, cuando Artaud dice “Tenemos en la espalda vertebras llenas, atravesadas por el clavo del dolor y que, al andar, con el esfuerzo de levantar pesos (...) forman, encajándose unas con otras, cajas” (citado en Deleuze, 2005, p. 118); el cuerpo que separa interior y exterior o el cuerpo disociado. Lo cierto es que Deleuze ubica a esta superficie de *inmanencia* como el lugar de los acontecimientos, donde el sentido ya no rechaza al sinsentido -Artaud- lo ha devorado. En este modo de captar la efectuación de superficie, los gritos soplos³³ de Artaud parecerían encontrar sentido; aunque de forma alucinatoria. *rai da kanka da kum/a kum da na kum vónoh/sana tafan tana/tanaf tamafts bai.*

³³ Los gritos soplos se diferencian de las *palabras esotéricas* que tienen por función connotar o coordinar dos series heterogéneas (endriste=endeble/triste), y de las *palabras-valija* que introducen disyunciones en ella y que coincide con las funciones de las palabras esotéricas a designar. (William o Richard/ rilchiam). Cf. Op. Cit.



El procedimiento en Deleuze (2006) es el siguiente: “Toda palabra es física, afecta inmediatamente al cuerpo” (p. 119), con esto se llega a decir que la palabra de Artaud ha dejado de expresar un mero atributo de cosas, las palabras se han convertido en cualidades sonoras expresadas en el cuerpo, donde forman uno solo; *fondo-superficie*. Las palabras afectan y agreden al cuerpo. Para el esquizo Artaud, no se trata de eliminar la palabra, sino de conjugar la *pasión* que es cruel para el cuerpo en una *acción* afirmada. Las afecciones³⁴ de la palabra en acción conjugan la fuerza de las partes del cuerpo. “en mis espectáculos habrá una parte física preponderante (...) y que asimismo la parte hablada y escrita será hablada y escrita en un nuevo sentido” (Artaud, 2011, p. 147). Otro punto, el nuevo sentido debe ser atendido de tal manera que no se caiga en un formalismo lógico, por el contrario, como dice Deleuze (2005) será en tanto dilema de la *clínica* el reorganizar todo aspecto que suponga una fuerza creadora, y de la *crítica*, el poder diferenciador en el que el sinsentido cambie de figura para ubicarse en una nueva dimensión.

Y así como, anteriormente lo hiriente estaba en los elementos fonéticos que afectaban a las partes del cuerpo encajado o desencajado, ahora no puede ser obtenido en triunfo sino mediante la instauración de las palabras-soplo, palabras-gritos en las que todos los valores literales, silábicos y fonéticos son sustituidos por valores exclusivamente tónicos y no escritos, a los que corresponde un cuerpo glorioso, como una nueva dimensión del cuerpo

³⁴ Cf. ¿Qué es la filosofía?



esquizofrénico, un organismo sin partes que actúan siempre por insuflación, inspiración, evaporación, transmisión fluidica (Deleuze, 2005, p. 119).

Entonces se puede decir junto a Deleuze (2005) que existirían dos formas de palabra, la primera, un *lenguaje afecto*, palabra-pasión, encasillada en valores fonéticos que afectan al cuerpo; y la *palabra-acción*, que reúne los valores tónicos inarticulados, que no son escritos, dimensión correspondiente que ocupara el cuerpo esquizofrénico (Cuerpo sin órganos de Artaud). Se puede decir ahora que la palabra-acción, que ha recorrido la afección del cuerpo para poder expresarse, se corresponde con el Teatro de la Crueldad, evidentemente activo. Cada palabra remite o proviene de un sinsentido diferente, al primero, pasivo, que deshace los elementos fonéticos, y el segundo, activo, que forma una palabra indescomponible para engendrar un nuevo sentido. Aun así, Deleuze dirá que no se llega a la superficie, pues toda la propuesta o en su gran mayoría recorre el subsentido.

No daríamos una página de Artaud por todo Carroll; Artaud es el único que fue de una profundidad absoluta en literatura, y descubrió un cuerpo vital y el lenguaje prodigioso de ese cuerpo, a fuerza de sufrimiento, como él dice. Exploraba el infra-sentido, todavía hoy desconocido (Deleuze, 2005, p. 125).

Gilles Deleuze (2006) puede caracterizar la propuesta de Artaud como posibilidad de un *pensamiento sin imagen*. En un principio la imagen de un pensamiento dogmático ha aparecido dotada de un principio de verdad, el mismo



pensamiento ha estado cargado de una facultad que se atribuye a sí mismo como único, entonces bastaría realizar el ejercicio del pensar para saber que se piensa con la verdad, lo que Deleuze (1976) propone como nueva imagen de pensamiento cae sobre un nuevo significado, lo verdadero no está atribuido al pensamiento, sino sobre el *sentido y valor* atribuido. Pensar por tanto es una facultad atemporal, es actuar de forma discontinua; el pensar tiene correspondencia con las fuerzas que actúan en el pensamiento. “Nunca el pensamiento piensa solo y por sí mismo...” (p. 152). Pensar, por tanto, designa una actividad del pensamiento, se espera de esto hacer algo activo, agresivo, afirmativo. Y Deleuze es el que menciona esta afirmación exponencial a través de fuerzas que él la llama violencia. Violencia en tanto que pensamiento que *obligue a pensar*, o “la violencia y la sangre puestas al servicio del pensamiento” (Artaud, 2011, p. 109).

Lo que hace Artaud es justificar de algún modo esta verdad que se ha obligado a pensar al hombre. Y lo hace en su poema *Para terminar con el juicio de Dios* (1975), donde arroja espíritu y cuerpo en las mismas líneas de la organización del organismo, lo que muestra es la forma en la que el hombre piensa desde que fue construido, recuérdese “el hombre está enfermo porque está mal construido”. Por tanto, si verdad (Dios) se ha inmiscuido en el hombre desde su construcción (órganos), como se ha habituado, lo que él propondrá será pues, llegar a ese punto, no falso, porque no se trata de oposición, sino de validez, la presuposición de engendrar una nueva verdad, un nuevo cuerpo, una nueva organización contingente. Y así mismo, esta suposición de verdad y bien como



pensamiento dogmático Artaud (2011) describe “la muerte es crueldad, la resurrección es crueldad, la transfiguración es crueldad (...) el mal es la ley permanente, y el bien es un esfuerzo, y por ende una crueldad que se suma a la otra” (p. 136). Este deseo de Artaud de engendrar a la crueldad como voluntad de vida interrumpe la verdad y el bien del *Juicio de Dios*. Esta pretensión de llamar al pensamiento a través de la crueldad no significa mutilar los cuerpos o despedazar la piel, no se trata de causar el mal, “pensar designa una forma del pensamiento” (Deleuze, 1976, p. 152), entonces la crueldad como forma de sentido y valor otorgado. Queda entonces designado el polo en el cual se aplica dicha crueldad; el pensamiento. “No hay crueldad sin conciencia...” (Artaud, 2011, p. 134). Este ambiente que por fin de cuentas se separa de la moral, pues no se puede juzgar a la crueldad en estos términos. “hay que intentar de una vez poner en duda el valor de la verdad” (Deleuze, 1976, p. 134). Es incorrecto pensar a la crueldad como maldad inicial, pues es una cuestión de *afección* que reposa sobre el cuerpo, lo activa en sentido progresivo; entonces “se inventa un nuevo sentido para el dolor, un sentido interno, un sentido íntimo...” (Deleuze, 1976, p. 182).

Este es el principio del teatro de Artaud, la crueldad. Crueldad que obliga a ser pensada, vivida, y sobretodo sentida. El Teatro de la Crueldad, no proscribire la verdad, intenta consecutivamente generar espacios donde el público y la vida sean manifestados, de ahí el interés de Artaud por temas específicos a representar (un extracto del Zohar, un cuento del marqués de Sade, El Woyzeck). Artaud (2011) se preocupa de la verdad, de forma diferente claro está, pues no es específicamente en la escena en donde se deba hallarla, sino en la multitud, en el



caos, en la realidad, pues en estos espacios es donde se puede hallar la dignidad humana, por tanto, el teatro deberá reterritorializarse diría Deleuze. Artaud (2011) por su parte opondrá al teatro psicológico occidental, que no ha hecho más que mostrar al espectáculo por un lado y la vida por otro, con el Teatro de la Crueldad, pues en este se encuentra la agitación de las verdaderas masas, un espectáculo dirigido al organismo entero. Bajo esto, el Teatro de la Crueldad, buscará a través de las nociones místicas ese encuentro anhelado que espera la vida, pues como se dijo en el primer capítulo, un teatro que no representa, pues es vivencial, intempestivo, es la vida misma.

Brian Massumi, en su *A shock to thought Expression after Deleuze and Guattari* (2002)³⁵, menciona un punto a la hora de considerar el aspecto de la crueldad de Artaud, pues es el sentido el que por fin separa cuerpo-lenguaje, vida-pensamiento, pero cada afección repercutida en su doble. El teatro de Artaud no está diseñado para reproducir la naturaleza, sino para generar un nuevo lenguaje que afecte al cuerpo, una especie de poesía, un teatro en el que se dance diría Nietzsche. Se puede observar al teatro como un espectáculo donde se conjugan “Gritos, quejas, apariciones, sorpresas, efectos teatrales de toda especie...” (Artaud, 2011, p. 123), que afectan tanto a la multitud como al interprete singular, elementos que suceden tanto en la *poesía* como en el cuerpo. De cierta manera Artaud al igual que Deleuze instauran una nueva forma de lenguaje, de manera distinta por supuesto. Es cierto que Artaud (2011) rechaza la palabra escrita, “Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía escrita. La poesía

³⁵ La traducción es mía. (Capítulo 7).



escrita vale una vez y hay que destruirla luego” (p. 104), pero ¿esa primera vez que se escribe será justamente la que debe liberar el pensamiento? Justamente el lenguaje como dice Deleuze (2006) deberá ser siempre un sistema desequilibrado, heterogéneo; dependerá de cada autor el estilo por el que opte para acercarse al *Afuera*. La premisa en todo esto es liberar el lenguaje, o la poesía según Artaud, habitar al afuera de tal manera que se conecte con la realidad, y si en estos términos se trata Deleuze (1980) posee la clave exacta de carnalidad pura, “Se escribe siempre para dar vida, para liberar la vida allí donde está presa, para trazar líneas de fuga” (p. 120).

Todavía se puede observar en Artaud el grado de identificación que posee. A lo largo de su obra no cesa de rehacerse, de convertirse a sí mismo, de parirse se podría decir, un cierto nivel de repetición. “Yo, Antonin Artaud, soy mi hijo, mi padre, mi madre, y yo; nivelador del periplo imbécil donde cae preso el engendramiento el periplo papá–mamá y el niño, hollín del culo de la abuelita mucho más que del padre-madre” (Artaud, 1975, p. 76). Se observa claramente la auto-identificación correspondiente al plano inmanente. Su imagen no debe ser comprendida como un desprecio a la vida de modo socrático, Deleuze (1967) en el análisis nietzscheano reprocha la pretensión del conocimiento que se opone a la vida. “...de considerarse a sí mismo como fin” (p. 141). Para comprender la naturaleza de este nuevo invento se debe ubicar al pensamiento en el grado de identificación del “yo-corporal” con la vida. Es cierto que Artaud se identifica así mismo, pero lo hace deshaciéndose de sus órganos que lo *parieron* y de Dios, tanto así que Artaud ya no lo es, no se identifica consigo mismo, su perturbadora



forma de *morir* rebasa la mera actividad del lenguaje, Artaud el poeta, Artaud el actor, Artaud el loco, Artaud el *momo*; su imagen nueva *el momo*, podría tener correspondencia con el cuento de Michel Ender (1973) donde se narra la existencia de una niña, sin nombre, sin padres, sin años. Se ha dicho en las líneas anteriores que este nuevo invento ubica el “yo-corporal” con la vida, sin embargo, este yo queda deshecho, no es un yo normativo ni legislador, es un yo corporal, *genital*.

Imágenes apremiantes y rápidas, y que no le proceden a mi mente más que palabras coléricas o de odio ciego; pero que pasan como cuchillos o relámpagos por un cielo encapotado. Mi culto no es el del yo, sino el de la carne, en el sentido sensible de la palabra carne (Citado en Naranjo, 2018, p. 190).

Gonzalo Vargas³⁶ (2013) hace una mención al considerar esta genitalidad identificada en Artaud con la facultad de pensar. En todo esto Deleuze (2006) sigue en la búsqueda, a través de Artaud, de un pensamiento sin imagen como principio nuevo que no se puede representar. Desde ese momento la genitalidad observada en Artaud cuando se pare así mismo es comprendida a la luz de un nuevo proceso, el pensar como actividad del pensamiento. “Por eso Artaud opone en el pensamiento la genitalidad al innatismo...; así establece un empirismo trascendental” (Deleuze, 1976, p. 227). Se sabe para Artaud que el

³⁶ Doctor en filosofía por la Universidad de Chile (2006-2011), realiza varias publicaciones en diversos países de latinoamérica, entre el año 2004 y 2013 labora como docente de la universidad Miguel de Cervantes de Chile, mantiene una ardua labor enfocada principalmente al desarrollo del pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze (2013).



pensar no es innato, sino un proceso de creación; para Deleuze (1976) “pensar es crear; y no hay otra creación, sino que crear es, ante todo, engendrar pensamiento en el pensamiento” (p. 227). Por eso se puede afirmar que no existe un pensamiento generalizado con asunto de la natalidad, todo se crea a partir de la transfiguración del cuerpo, *acto de pensar*. Pero ésta relación que toma Deleuze con respecto a la genitalidad y la natalidad abre un panorama para la comprensión de su empirismo trascendental “El empirismo trascendental de Artaud pone en tela de juicio la oposición entre lo "natural" y lo "cultural" ... se vuelve indispensable e impulsivo, distinto y ensamblado, inherente y asertivo; se convierte en autocultivo, engendra su propia innatitud” (Massumi, 2002, p. 89). Pero no se trata de saber si el pensamiento es engendrado o innato, sino de volverlo un acto mismo de la capacidad del pensamiento, la clave es esa oposición.

Soy un genital innato... Hay imbéciles que se creen seres, seres por innatismo. Yo soy aquel que por innatismo es el que debe ser un ser, es decir, azotar siempre esa especie de perrera negativa, ¡oh perras imposibilidades! Bajo la gramática, está el pensamiento que es un oprobio más difícil que vence, una virgen mucho más dura de traspasar cuando se la toma por un hecho innato. Pues el pensamiento es una matrona que no siempre ha existido (Citado en Deleuze, 1976, p. 227).

Con esta génesis se puede decir que la genitalidad alcanza la facultad de creación, en modo del pensamiento, precisamente en la medida en que plantea su innatitud. Porque el pensamiento se encuentra obligado a pensar en el momento de su hundimiento, su ruptura. Massumi (2002) dice mover lo



existente al punto de la natalidad para engendrar un nuevo ser. “Lo innato de Artaud es genital, precisamente porque es autónomo, tal como él es progenitor de sí mismo” (Massumi, 2002, p. 89). *El pensamiento solo piensa en el momento en el que es engendrado*. Es decir, el pensar como acto de liberación cuando pasa y recorre tanto la natalidad como la genitalidad.

El ejercicio empírico del pensar se deberá tomar por tanto desde una nueva *imagen de pensamiento*³⁷ tratando de indagar la relación de esa génesis como procesos de interrelación. Es cierto que el empirismo trascendental de Artaud se ubica de forma disyuntiva, cuando considera el pensar como proceso de creación a partir de la genitalidad donde naturaleza y cultura se vuelven un solo cuerpo. Artaud identifica este engendramiento (parirse) como uno. Sobre este mismo tema Artaud reprocha de la cultura cuando se ha vuelto degenerativa; como dice Deleuze (1976), cuando un estado o la iglesia favorece a la cultura lo hace solo para favorecerse así mismo. El cuerpo se vuelve entonces un autocultivo que aleja su mirada del poder que lo organiza. *Articula su cultura según su naturaleza*:

Es cierto que ARTAUD todavía presenta la identidad de lo Uno y de lo múltiple como una unidad dialéctica, y que reduce lo múltiple al relacionado con lo Uno ... Pero sólo es una manera de hablar, porque, desde el

³⁷ Cf. La imagen del pensamiento. (Deleuze, 2006, p. 201).



principio, la multiplicidad va más allá de cualquier oposición, y rompe el movimiento dialéctico³⁸ (Deleuze & Guattari, 2006, p. 171).

El secreto del empirismo trascendental que Deleuze (2006) inaugura versaría más que en una relación de los conceptos y la experiencia vivida; más aún el concepto que se busca se vuelve un objeto de encuentro y de relación con otros. “Solo el empirista puede decir: los *conceptos son las cosas mismas...*” (p. 17). Y se subraya las cosas mismas porque para Deleuze no hay fórmula más que la del plano inmanente. “Todo se despliega en el campo de la inmanencia del pensamiento” (Schérer, 2012, p. 22), esto no es una simple constatación de lo que se ha mencionado, es un acto que rebasa el plano de lo Uno, para volverse múltiple porque precisamente la inmanencia no conoce sujeto soberano, sino solamente singularidades, multiplicidades, que se manifiestan en la superficie, y este tal vez sería el punto que se reproche a Artaud, el descender la imagen del pensamiento para volverlo uno, oponer cultura y naturaleza. Deleuze creería que las profundidades en las que se lee a Artaud deberían servir como intensidades que se manifiesten en la superficie.

Deleuze sobrepasa la oposición entre sujeto-objeto, que sería el punto que se podría mencionar de la filosofía fenomenológica que ubica el acontecimiento en una bidireccionalidad, más bien lo que él hace es colocar la imagen de pensamiento, el acontecimiento o singularidad fuera de las capturas del sujeto y de sus significancias para colocarlas en las líneas de inmanencia de la

³⁸ Se observa que Artaud aún mantiene su pensamiento direccionado hacia lo Uno, por ejemplo, al recobrar la noción de cultura se muestra ésta identidad como objetivo práctico.



vida; siempre en el medio nunca en los extremos.- *“Yo estoy en el borde de esa multitud, en la periferia; pero pertenezco a ella, estoy unida a ella por una extremidad de mi cuerpo, una mano o un pie”*³⁹ (Deleuze & Guattari, 2006, p. 36).

Esta línea se toma de Rene Schérer (2012), un empirismo ante todo descriptivo, en el cual lo dado ya no se entrega al sujeto, es este quien se constituye en lo dado, en el acontecimiento. Un empirismo, pero ante todo trascendental.

Aún hay algo más que se puede reprochar, pero al mismo tiempo alabar de la literatura de Artaud, “Sufro que el Espíritu [mind]⁴⁰ no esté en la vida y que la vida no esté en el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traducción, o del Espíritu-intimidación de las cosas para hacerlas entrar en el Espíritu” (Artaud, 1968, p. 49). Se observa la necesidad (Sufrimiento) que tiene el espíritu para entrar en el cuerpo, pero Artaud no llega aún a concretar esta unión debido a las presuposiciones del cuerpo organizado, tampoco rechaza el espíritu, lo considera como un órgano que está atado al cuerpo, como lo indica Massumi (2002). Cuando en realidad el espíritu desde una mirada deleuziana se constituiría en lo *dado*; por las afecciones, que en primer término son corporales, es decir el espíritu constituye al sujeto, y este es el cuerpo mismo expresado, el espíritu es activado, deviene sujeto. “El espíritu deviene sujeto al ser afectado por los principios” (Deleuze, 2007, p. 17).

³⁹ El subrayado es mío. Cf. El principio de independencia y de correspondencia

⁴⁰ [mind] se traduce por espíritu debido a la mayoría de traducciones que se encuentran en español con relación al poema. La traducción es mía.



Universidad de Cuenca

La concepción peculiar que mantiene el Teatro de la Crueldad requiere de una dedicación transversal, pues se habla de cuerpos, de espíritu, de vida, de sensibilidad y apreciación. El modo en el que Artaud (2011) habla al decir, “crueldad significa rigor” (p. 134), pero ante todo para uno mismo, es decir como una producción auto-afectiva, (afecciones del cuerpo). Desde la mirada de Deleuze se puede decir de la crueldad como forma de pensamiento, una grave y estricta. Sabiendo además el estado degenerativo en el que se encuentra el hombre (snobs) solo por la afección corporal, es decir una transfiguración del cuerpo puede en realidad entrar la crueldad en el pensamiento. “La crueldad es una práctica diseñada para obligar a la mente a ser afectada, es la producción de un desenvolverse auto afectado y activo” (Massumi, 2002, p. 92). La crueldad de Artaud no tiene nada que ver con sangre, él mismo lo dice:

... tan pronto como dije crueldad el mundo entero entendió sangre. Pero teatro de la crueldad significa teatro difícil y cruel ante todo para mí mismo. En el plano de la representación, esa crueldad no es la que podemos manifestar despedazándonos mutuamente los cuerpos, mutilando nuestras anatomías, o, como los emperadores asirios, enviándonos por correos sacos de orejas humanas o de narices recortadas cuidadosamente, sino la crueldad mucho más terrible y necesaria que las cosas pueden ejercer en nosotros (Artaud, 2011, p. 106).

3.2 Hacia un teatro de la diferencia

Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición* (2006) se preocupa por la posibilidad de repetir la diferencia y le atribuye al arte esta tarea “quizás el objeto



más alto del arte es hacer actuar simultáneamente todas esas repeticiones...” (p.431). El pensador deleuziano recorre el teatro bajo la premisa fundamental que coloca al eterno retorno como el devenir activo. Es verdad que Artaud jamás habla de su teatro como principio que presente la diferencia, más bien se trata de un teatro que opone la misma presencia como un ascenso a un nivel diferente de creación, y esto lo hace a lo largo de su obra no solamente de *Teatro y su doble* (2011), el principio de genitalidad es un aspecto que se echa sobre el movimiento del devenir, algo que Artaud lo logra al mencionar *soy genital*. Sin embargo, la posibilidad de repetir lo diferente aún no llega a concretarse en su teatro más que en su corporalidad. Todo el teatro artaudiano llega a plantearse en volver a su origen, al teatro balines, y en la búsqueda incesante de un principio que lo coloque en su origen, de ahí la búsqueda de los principios cosmogónicos en México.

Esta especie de paso atrás que da el espíritu más allá de la conciencia que lo fija, para buscar la emoción de la vida. Esa emoción situada fuera del punto particular en donde el espíritu la busca, y que emerge con su densidad rica de formas y de vaciado perturbador de la materia, toda el alma se desliza en ella y asa en su fuego ardiente. Pero más que el fuego, lo candor glacial de esa materia demasiado fresca que desplaza el calor y el frío (Citado en Naranjo, 2018, p. 196).

Este paso atrás pudiese ser muy bien la materia del cuerpo sin órganos. Pero la cuestión que menciona Deleuze con respecto a la diferencia radica en el movimiento. Aún no se concreta el movimiento en el teatro artaudiano, más que en la individualidad del cuerpo para rehacerse. Con suerte se alcanza a



evidenciar en el teatro de Artaud un acercamiento al movimiento como herramienta del devenir. Cuando Deleuze (2006) mantiene su afirmación en “arrancarle esa pequeña diferencia...” (pp. 431-432) al mundo que actúa alrededor del arte lo hace pensando justamente en la capacidad que tendrá el arte para poder reproducirlas, y en esa capacidad de ilusión estética se constituye la Diferencia; es decir el problema que deberá enfrentar el teatro de Artaud será introducirse en la vida cotidiana para poder extraer lo diferente. Pero es cierto que Artaud (2011) no proclama esto, “... el tipo de teatro a que aludimos no tiene relación con esa especie de teatro social o de actualidad que cambia con las épocas...” (p. 63), condena en cambio al teatro a un modelo primitivo de representación. “Es necesario creer que...la raíz de todos los grandes misterios, está unido al segundo tiempo de la creación...” (p. 65). Parecería entonces que la oposición radicaría en la capacidad que tiene el teatro para introducirse en la vida, en cada caso se hablaría de un drama, y una tragedia. Entonces, según Deleuze (2006) la repetición no podría ser hallada en el Teatro de la Crueldad, por lo menos no en lo que corresponde a la puesta en escena, porque, aunque se encuentre en la naturaleza no logra ser captada, no integra sus movimientos, los sigue diferenciando. Por eso lo que Deleuze plantea es, “La tarea de la vida consiste en hacer coexistir todas las repeticiones en un espacio donde se distribuya la diferencia” (p. 16).

Esta filosofía de la diferencia como lo llama Montenegro (2012), podría ser bien entendida desde la materialidad que se intuye sensible, en este sentido lo diferente permite constituir la materialidad dada al cuerpo. Según



Deleuze (2006) es necesario que la *copia* a ser captada se construya por un método y sea distinguida del fantasma para constituirse en simulacro; “El simulacro es ese sistema donde lo diferente se relaciona con lo diferente por medio de la diferencia misma” (p. 409), por eso se puede afirmar que el simulacro es creación divergente, *descentrada*. Puesto que Artaud (2011) no lleva su teatro al límite de lo diferente más que a la ubicación territorial cuando dice “tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera...” (p. 127) convierte al movimiento en *extensivo* cuando la propuesta deleuziana con respecto al simulacro para repetir la diferencia se ubica en el plano de lo *intensivo*, debido a que participan de su diferencia, porqué mientras la diferencia siga siendo exigida por la representación (mímesis) no se piensa en sí. Por esta razón el *empirismo trascendental*⁴¹ del que habla Schérer sería la clave para comprender la diferencia. Tal vez por esta razón se podría decir que *La conquista de México* tendría un cierto grado de diferenciación, si bien se habla de la colonización, desde el punto de vista histórico, por otra parte, el plantear el derecho de cuestionar la superioridad de una raza sobre otra, pero desde el punto de vista de los colonizados, aun sabiendo que Deleuze (2006) no permitirá que el arte imite. Parece que el evento mismo se presta para proponer un montaje diferente, y tal vez se deba al grado de surrealismo que posee, pues no copia la realidad, sino que la crea, la piensa. Por eso el arte es simulacro, y hace de sus copias simulacros mismos.

⁴¹ El término es colocado con alusión a Rene Schérer (2017) y Montenegro Vargas (2003).



... el simulacro comprende grandes dimensiones, profundidades y distancias que el observador no puede dominar. Y porque no los domina, experimentan una impresión de semejanza. El simulacro incluye en si el punto de vista diferencial; el observador forma parte del propio simulacro, que se transforma y se deforma con su punto de vista. En definitiva, hay en el simulacro un devenir-loco... un devenir siempre otro, un devenir subversivo de las profundidades, hábil para esquivar lo igual, el límite, lo Mismo o lo Semejante (Deleuze, 2005, pp. 300-301).

Se toma entonces la representación en un nuevo sentido. El Teatro de la Crueldad quedaría distanciado de la posibilidad de *representar* la diferencia debido al grado en el que se mantiene, un grado primitivo, si bien se fundamenta en un modo de creación diferente que sobrepasa el plano de consideración moral no especifica la correspondencia con el medio. El problema que Artaud (2011) plantea será saber si en este mundo que se *suicida* se podrá encontrar una noción superior del teatro que restaure el equivalente natural y mágico en el cual ya no se cree. Este nuevo medio de expresión filosófica que como menciona el mismo Deleuze (2006) fue inaugurado por Nietzsche y deberá proseguir en la renovación de todas las artes.

3.3 El teatro artaudiano desde la minoridad; autor, lengua y acto de resistencia

Deleuze diría con respecto al teatro artaudiano, un teatro crítico y creador. La distinción que precisa Deleuze (1978) a la hora estudiar el teatro de la no representación de Carmelo Bene es la *amputación o sustracción*. En cuanto



Deleuze (1978) como bien se sabe llama a este método o, más bien a este teatro de una formidable “*precisión quirúrgica*” (p.8) debido a que actúa de forma directa sobre los llamados elementos de poder. Una vez más Deleuze podría decir “que las palabras cesen de hacer texto” (p.78), pero a qué se debe que una vez más se hable del texto como algo que se deba anular, cuando se habla del poder en Bene, lo que a bien Deleuze entiende podría considerarse como poder en cuanto representación que inmoviliza el trabajo del devenir. Bene procede por este método, hacia el poder como sustracción, por eso decide amputarlos, porque esto implica una remodelación de la escena, una nueva forma de hacer teatro, una que no representa, al mismo tiempo que el actor deja de serlo para convertirse en operador que transforma profundamente la constitución creadora y crítica del teatro.

Cuando Deleuze (1978) da cuenta del poder como constituyente según la cual la escena se limita a las profundidades de representación lo hace únicamente para resumir una gran constelación de limitantes que ha padecido no solo el teatro sino el arte en general autor, texto, representación, etc. Ahora, desde una visión foucaltiana que ubica asimétricamente el poder con la obediencia cuando se habla de, autor-interprete, texto-*poesía*; en calidad deleuziana se opta por sustraer el dominio de poder, esos sectores que deben dejar el curso libre a la materia y a la forma teatral que se ve posible primeramente desde una actividad del pensamiento que metamorfosea la materia para volverla creación, es decir acto. En resumen, el trabajo que concierne la amputación del poder en la escena es atribuido esta vez a Antonin Artaud en su Teatro de la Crueldad.



Uno de los motivos de la atmosfera asfixiante en que vivimos sin escapatoria posible y sin remedio ... es ese respeto por lo que ha sido escrito, formulado o pintado, y que hoy es forma, como si toda expresión no se agotara al fin y no alcanzara un punto donde es necesario que las cosas estallen en pedazos para poder empezar de nuevo (Artaud, 2011, p. 99).

Artaud (2011) declara una atmosfera inquietante que ha llevado al hombre a ese centro de significancia y subjetivación. Lo escrito y lo formulado ha sido entablado ya como Poder. Por esto se pone de manifiesto la necesidad que tiene Artaud para deshacerse de lo escrito, parece ser que la primacía al lenguaje hablado que Artaud identifica en la escena se deba al ideal de arte europeo, “Lo que nos ha hecho perder la cultura es nuestra idea occidental del arte...” (p. 13), pues lo más grave ha sido mostrar un cierto interés por lo habituado, por el ideal que ha tenido la academia de representar “seres plausibles” (p. 102) pero que están alejados de la realidad, con la bajeza extrema del arte por el arte, idea proclamada por George Dickie⁴²; idea vacía, perezosa e ineficaz que coloca a la vida por un lado y el arte por otro. Esas historias individualistas que benefician a un cierto circulo de entendidos muestran un arte cerrado, egoísta, y sobretudo personal. Se resume, la teoría Artaudiana se entiende como el anhelo de retrotraer el teatro a un lugar generador de ideas, nuevas ideas, que, por un lado, se colocan como procesos experimentales y por otro, amputan o sustraen el eminente poder literario establecido por la vaga idea de un espectáculo hablado, “esta idolatría de las obras maestras fijas, características del conformismo burgués” (p. 101).

⁴² Cf. Danto. A, (2013). *Que es el arte*, Buenos aires: Paidós.



El teatro como la palabra, necesita que se le deje en libertad (...) es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar, que se las perciba como movimientos, y que esos mismos movimientos se asimilen a otros movimientos directos, simples, comunes a todas las circunstancias de la vida (...) he aquí el lenguaje que se reconstituye, revive, y, paralelamente, como en las telas de algunos pintores, los objetos mismos se ponen a hablar... Repeticiones rítmicas de sílabas y particulares modulaciones de la voz, vistiendo el sentido preciso de las palabras, precipitan mayor número de imágenes en el cerebro, produciendo un estado aproximadamente alucinatorio, e imponen a la sensibilidad y al espíritu una especie de alteración orgánica que contribuye a quitar a la poesía escrita la gratuidad que comúnmente la caracteriza (Artaud, 2011, pp. 157-159-160).

El trabajo de sustracción presentado solo constituye uno de varios elementos que el teatro artaudiano presenta. El *autor*, como se vio anteriormente en correspondencia con el principio de identidad que mantiene su presencia a través del texto en la escena también se modifica, he aquí lo que Artaud propone, autor como elemento de poder será reemplazado bien como *creador único* en el empleo del nuevo lenguaje creado. Aunque Artaud (2011) no propone la eliminación del autor y del director sino simplemente las funciones que mantienen, su propuesta coloca al director en relación recíproca con el autor en cuestión de traductores móviles que llevan el lenguaje a la escena.



Ahora la cuestión es saber si el teatro artaudiano constituye un teatro menor. Deleuze (1978) con respecto a Bene habla acerca del carácter que debe tener el *menor*, partiendo en dos direcciones; primero con respecto al *autor*, y segundo con la *lengua* (Cf. Kafka por una literatura menor). Si se toma las palabras siguientes "...justamente un autor menor: sin futuro ni pasado, no tiene un devenir, un medio, por el cual él mismo se comunica con otros tiempos, otros espacios" (p. 82). Sabiendo distinguir minoritario de minoría, se puede al fin determinar el carácter del devenir, "*los devenires son minoritarios*" (Deleuze & Guattari, 2006, p. 291), y de esto se puede colocar las palabras de Artaud (1968) "Yo pongo este libro suspendido en la vida, deseo que sea mordido por las cosas exteriores y antes que nada por todos los sobresaltos en acecho, todas las oscilaciones de mi yo por venir" (p. 49), palabras de una propuesta enriquecedora que avizoran la necesidad de un encuentro con el porvenir, *suspenderlo en la vida*, parecería ser solamente poético; sin embargo, Artaud coloca su propuesta para el devenir presto no hacia el futuro, sino como dice Deleuze (1978) hacia un devenir revolucionario; porque por esta vía los tiempos se comunican, quizá sea una situación extraña entablar este debate entre el devenir minoritario y el teatro artaudiano, lo que se rescata de tal caso es la riqueza que se puede resumir al direccionar los conceptos artaudianos hacia el plano revolucionario. En general se puede decir que Artaud se inscribe no solamente en sus poemas sino en su teoría general desde un estado puro que describe la *exacerbación de la carne* (deviene). "Escribir también es devenir otra cosa que escritor" (Deleuze, 1996, p. 13). No se trata de saber si hay o no un carácter mayoritario al que apunta Artaud, por el



contrario, se constituye el *medio*, la suspensión de la obra artaudiana que constituye un carácter menor.

Aunque la obra de Artaud pretende suprimir el poder, Chevallier (2011) menciona que un elemento esencial en la obra de arte que constituye un poder supremo es la representación:

Es una situación por hecho (así es la mayoría), y por derecho (así debe de ser la mayoría). El Todo (con mayúscula) es, a la vez, la representación y el poder de la representación –es decir, in fine, la representación del poder, el poder de enunciar e imponer lo que tiene que ser–. Los elementos estables del Poder son los puntos fijos de la representación mayoritaria –en perjuicio tanto del movimiento como de las líneas de fuga que ése puede conducir a generar–. Si el movimiento es el lance de la fuerza hacia otro, la línea de fuga es el tiro del devenir hacia la multiplicidad de lo actual. Y es precisamente ambos que, la mayoría procura sofocar: que no haya movimiento para que no se produzcan estas líneas de fuga (Chevallier, 2011, p. 10).

Aún hay más, se ha hablado aquí del carácter del teatro artaudiano como un teatro menor, en tanto se refiere a su modo literario perteneciente a un grupo marginal (poeta maldito) cuando escribe en un código que pretende ser totalizante. Artaud estaba obsesionado con su idea de una materia previa hacia la formación de la identidad, sin ser mal entendida esta última, él, quien en cada instante se decía legislador de su propia existencia descubrió lo comunicable o



el sinsentido que para casi todos los que lo rodearon a lo largo de su vida se volvía incomprensible. Con más afinidad se puede validar el carácter de Artaud, él mismo aseguró engendrarse, parirse, él, supo soplar gestos y palabras TUTUGURI⁴³, él mismo se moldeó. Su devenir-cuerpo que acercándose cada vez más al plano material supo desterritorializarlo, por su parte, Deleuze diría de un carácter desterritorializante a la lengua, esto puede verse ejemplificado en la obra de Artaud, que en virtud de ser marginado y referir al problema individual conecta directamente con la máquina política. Su discurso se volvería singular en la medida que se convierte en una línea de fuga para superar la esfera en la que se encuentra inmersa; Deleuze (2006) diría que la obra sería en sí misma una fuga, que libera y salva a la vida. La enunciación de Artaud⁴⁴ (2011) es aún más clara en otras ocasiones, cuando se vuelve colectivo, en su carácter marginal o de poeta maldito, su voz parece enfrentar el discurso político, *no como acto*, pues solo constituiría la forma empírica de pensamiento sino en forma de engendrar, promover, y cambiar el espíritu, una nueva forma de sentir, enfrentada a la política desde un nuevo lugar, uno desterritorializado por el hombre.

En el segundo capítulo se planteó brevemente una interrogante ¿Cómo entrar entonces, en una política del teatro sin que el mismo se convierta en un elemento de poder? Ahora se puede afirmar que, desde lo menor, pues, primeramente, lo que ha hecho el Deleuze (2003) al estudiar el teatro de Bene, ha sido suprimir el poder, lo mayoritario.

⁴³ Tutuguri o sol que define Artaud Cf. *Mexico y Viaje al país de los Tarahumaras*

⁴⁴ Artaud como autor menor o literato menor. Otro ejemplo puede ser Samuel Beckett que escogió el francés para escribir sus obras cuando su lengua materna fue el inglés.



Bene a diferencia de Deleuze (2003) no cree, como dice el francés, que el teatro sea un teatro para todos, no lo piensa como un objeto aislado del plano social, para él, el teatro se evidencia como objeto necesario para la reflexión de la sociedad; porque esta es su creadora. En mención a la obra de Bene, Deleuze (2003) cree que el teatro popular, llámese social, no hace otra cosa que representar conflictos, cuando lo verdaderamente posible es sustituir, justamente, esa representación por la variación. “Carmelo Bene pretende sustituir la representación de los conflictos con la presencia de la variación como elemento más activo, más agresivo” (p. 87). Sabiendo que la variación tiene por función hace que tanto la lengua escrita como el habla se relacionen recíprocamente con el exterior “en el mismo flujo de continuidad” (p. 90); *movimiento*. Por eso, no se puede afirmar que Artaud trate a su teatro como un teatro revolucionario, pues su representación se enfoca claramente a la vida cruda y real. El teatro para Artaud representa la sociedad, mas no la obliga a reflexionar. Artaud dice del representar obras que traten de la vida, menciona: *Las hijas de Lot*, *Annabella de Ford*, todas en el plano de la presencia, del plano de la exterioridad “de un fondo de crueldad latente” (Artaud, 2011, p. 37). Deleuze (2003) dirá entonces que el teatro deba surgir como aquello que no va a representar nada, pero que constituye una consciencia de minoría, y tal vez este sea la clave del teatro, no como fin, sino como medio, donde la conciencia deviene, y arrastra todo en cuanto tiene al plano de la variación continua.

Es cierto que Artaud habla de movimiento, pero solo se identifica un movimiento *extensivo* que describe únicamente el lugar del actor en la escena,



mientras que el teatro de Bene ubica la variación o el movimiento en la línea fronteriza. “no pasa entre los amos y los esclavos, ni entre los ricos y los pobres” (Deleuze, 2003, p. 99) no pasa, como en el caso de Artaud, del simple hecho de mostrar ciertas verdades secretas, el teatro de Bene pasa entre “la estructura y las líneas de fuga” (p. 100), es ya, una línea de fuga, que no se aleja de los conflictos morales, ni sociales, ni políticos, pasa entre ellos, cada vez más agresivo. Y finalmente, por eso es que el teatro de Artaud, en algunos aspectos, no pueda constituir un teatro menor, porque hay que *interpretarlo*, descubrir sus verdades secretas. “La expresión verdadera oculta lo que manifiesta” (Artaud, 2011, p. 95). Deleuze junto con Guattari (2008) proponen, en cambio, suprimir la interpretación mencionada por la *experimentación*.

No preguntarse qué quiere decir un libro, (significado y significante), sino con que funciona, en qué sentido hace pasar *intensidades*, *multiplicidades*, y no se dice del teatro como un libro, en el sentido clásico de la palabra, sino en la escritura que comprende su devenir “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida” (Deleuze, 1996, p. 5). Sabiendo de la escritura con relación al devenir, y, del teatro como acontecimiento marcado por el movimiento, se entiende a este, a través de un nuevo lenguaje creado para la escena, la tarea del devenir consciente. “Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros pasajes” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 11). Sentir, experimentar el teatro como devenir de la vida misma.

3.4 ¿Artaud el agotado?



Universidad de Cuenca

Se trata aquí de la posibilidad que tiene el Teatro de la Crueldad para constituir un agotamiento. Como se sabe Deleuze (1995) dedicó alguna parte de su obra a Samuel Beckett, con especial énfasis en su obra *Molloy*. El agotamiento implica el *movimiento* de lo posible como afirmación de una situación a realizar, es decir, en el agotamiento las situaciones son desprovistas de un objetivo determinado, por el contrario, en este caso las variantes posibles de la situación se hacen cada vez más; sin embargo, no se realizan.

El agotamiento es completamente distinto: se combina el conjunto de variables de una situación, con la condición de renunciar a todo orden de preferencia y a toda organización de objetivos, a todo significado. Ya no es para salir ni para quedarse en casa, y ya no se aprovechan los días o las noches. Ya no se realiza, por más que se efectúe (Deleuze, 1995, p. 2).

Mientras que el agotamiento se caracteriza por una variación continua que pone de relieve una lógica combinatoria de posibilidad se ve en el fondo de este análisis el carácter del movimiento, sabiendo que Artaud no trata el agotamiento como característica escénica sino como posibilidad de *realizarse* a través de lo posible. Se puede mencionar una constatación de este agotamiento en la obra de Beckett cuando Jorge Luis Borges afirmó en una entrevista que el teatro de Beckett le parecía aburrido (que en el caso del autor que escribe no acompaña la idea); con referencia a la obra *Esperando a Godot*, de 1953, sobretodo porque jamás llega, es decir no se realiza.



La línea de articulación con lo que menciona Deleuze (2003) no presenta correspondencia con Artaud debido a que en este último siempre trata de la realización, y es más las diferencias saltan a la vista, cuando Beckett se caracteriza por enmarcar lo absurdo y Artaud lo surreal o lo sinsentido. “El surrealismo no es un nuevo o más fácil medio de expresión ni, incluso, una metafísica de la poesía; Es un medio de liberación total del espíritu y de todo lo que se le parece” (Artaud, 1984, p. 116). Se puede decir así que lo absurdo del agotamiento llega a ser un plano material de utilización de los espacios y las situaciones sin objetivos determinados mientras que lo surreal de Artaud se desborda a partir del sentido y del sinsentido.

3.5 El Teatro de la Crueldad y el movimiento.

La noción de *movimiento* ha aparecido a lo largo de esta investigación, se sabe que en varios textos de Deleuze se toma como esencia a este concepto. Para aproximar el mismo a la noción del Teatro de la Crueldad es necesario recordar esta breve afirmación que Deleuze en *Imagen-movimiento* (1983) hace para referir el movimiento como presente, *acto de* recorrer un espacio. Se puede decir que el movimiento es el acto que recorre el espacio, pero no el espacio atravesado ni tampoco el trazo de ese espacio ya atravesado. El movimiento es continuo, es presente, no determina un fin. Es lo que Deleuze para el cine llamará *imagen-movimiento*. Se debe comprender, también, que el movimiento no es solamente traslación de un punto a otro, sino también la transformación que esos puntos sufren, es decir cuando se habla de movimiento en *Mil Mesetas* (2008) se designa éste como concepto para el sujeto Nómada, en



el trazo que lo lleva de un punto hacia otro, cuando: “distribuye los hombres (...) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante” (p. 385).

Habiendo mencionado esto aquí es pertinente articular el concepto a lo largo de la obra mencionada. En el segundo capítulo se abordó acerca del carácter del movimiento con respecto al cine; no obstante, las cualidades de las disciplinas son diferentes pero equiparables en algunos momentos, por esta razón se toma el concepto de movimiento para volverlo hacia *Superposiciones* (2003) para entablar las discusiones finales con respecto a este punto relacionado con el teatro artaudiano, esto, con la intención de determinar el *medio* como *movimiento*. “El medio no es una media, es un acelerado, es la velocidad absoluta del movimiento. Un devenir siempre está en el medio, solo se puede coger en el medio” (Deleuze & Guattari, 2006, p. 293). Se trata de decir que en el medio es donde se encuentra el movimiento, como dice Chevallier (2011) identificar el medio en oposición al Todo mayoritario; lo que surge entonces es identificar el movimiento como proceso de situación del devenir minoritario.

Entonces con esta pequeña aclaración se puede decir que ¿Hay un mayoritario de poder en el Teatro de la Crueldad? En términos de Chevallier (2011) cabría decir que hay una doble dimensionalidad a la hora de comprender este teatro, por un lado, se dice de la mayoría cuando se eleva al *mayor* de un pensamiento, o sea, doctrina “se eleva hacia el mayor (...) de una manera de vivir se hace una cultura, de un evento se hace la historia; de hecho, se normaliza” (Deleuze, 2003, p. 83), pero en Artaud esta mayoría corresponde a dos fuentes, la *representación* y los *representantes*, no se pretende abordar más la



representación porque ha constituido buena parte de los capítulos; sin embargo los representantes que paralelamente están en función de su mayoría parecen aún esconder su lugar. Si el teatro de Artaud ha sido instaurado como un teatro de la no-representación se debe entender cuáles formas no permite representar, de un lado, se acusa a lo *inmóvil* que se interpone entre la multitud y el teatro. “El público, que toma la mentira por verdad...” (Artaud, 2011, p. 102) y fija una falsa idolatría de las obras maestras, pero eso no es todo, estas responden a especiales características de sus representantes, o sea, la academia.

Mucho se sabe con respecto a la academia, Grombich (2011) por su parte ha dicho que durante el siglo XIX París se convirtió en el centro artístico de casi toda Europa, época en la que aún repercutía el auge de los académicos, era la época de Cabanel (1863), Bouguereau (1879) por mencionar algunos. La academia de Bellas Artes fundada en siglo XVII tuvo como objetivo la relectura del culto clásico así como la idea renacentista del cuerpo como principio y fin del arte, a más de establecer la necesidad de nuevos modelos para una sociedad en continuo progreso. Bien se sabe que fue una ruptura con su antecesor, por lo que no se puede negar la destreza con la que sus piezas fueron inauguradas. En todo ámbito surgieron respuestas que tardaron años en ser escuchadas, Van Gogh, Gauguin, Cezanne fueron algunos de los artistas europeos que enfrentaron la nostalgia de la academia por volver al pasado. En tan solo algunos años como diría Grombich (2011) se verá más evidenciado este *cambio de humor*, artistas de todas las ramas responderán no solo a la academia, sino a la sociedad entera, habrá un Marcel Duchamp, francés, que iniciará el afamado ready-made, un



urinario de cabeza; Joseph Beuys, alemán, que seguirá los pasos de Duchamp, Margarita Dittborn en Chile y muchos artistas más que nacen desde un nuevo centro; apartados de la mayoría.

Así se lee a Antonin Artaud, desde la minoría, desde el lugar de un poeta maldito. Él, quien intentó por todos los medios apartarse de las *obras maestras*, él que inauguró un nuevo lenguaje, él que sufrió en cuerpo y espíritu a una sociedad que bajo la premisa de ser juez de su propia vida lo encerraron por alrededor de nueve años en varios sanatorios para poder llamarlo con todo el derecho loco.

Como se había hablado con anterioridad, si los *representantes* se corresponden con un elemento de poder como indica Deleuze (2003), es necesario que esa mayoría se confronte a través del pensamiento. Deleuze da alguna respuesta con mención a esto "...si la mayoría remite a un modelo de poder, histórico o estructural, o ambas cosas a la vez, hay que decir también que todo el mundo es minoritario, potencialmente minoritario, siempre y cuando se desvíe de este modelo" (p. 98), y ese modelo se identifica con la academia, o sea, lo minoritario evade la participación a este modelo. Evidentemente lo minoritario es lo que llega a tener devenires "movimientos en exceso y cuyo exceso produce nuevas consistencias" (p. 98). Pero ¿cómo aminorar este teatro y como corresponderlo con la propuesta inicial? Chevallier (2011) comenta el acto de la *aminoración* como procedimiento posible de las multiplicidades en los movimientos, por definición los devenires minoritarios. "Esta función anti-representativa sería trazar, de alguna manera, una figura de la conciencia



minoritaria como potencialidad de cada uno. Volver una potencialidad presente, actual, es otra cosa que representar un conflicto” (Deleuze, 2003, p. 98). O sea, que aminorar vendría a ser la posibilidad de la multiplicidad para permitir la variación del *movimiento presente*. Deleuze (2003) trata de la variación intensiva de los afectos, que van más allá de la forma, que permite la posibilidad de entender la aminoración como acto afirmativo.

Esta constatación, si bien no resuelve por completo el componente representativo, desde una visión foucaultiana que se subraya en *Vigilar y Castigar* (1976) se puede comprender la subjetivación como sometimiento, en un primer aspecto como génesis del sujeto moderno, es decir un esfuerzo de estructuración que llega desde el afuera, desde el poder, este esfuerzo que llega al sujeto lo coloca en una nueva posición, ser sujeto consiste es someterse a sí mismo. Christoph Menke (2011) menciona este aspecto como “La subjetivación como sometimiento, el sometimiento como subjetivación...” (p. 280) en tanto en los individuos se coloca un concepto de subjetividad que es definido por su propio autocontrol. Entonces brevemente se puede articular estas líneas, si se identifica el poder del afuera, mayoritario, (concepto de soberanía de los siglos XVI-XVII), como precisión dada al sujeto, lo que cabe decir es: la estética dada por parte del poder disciplinario procede como dispositivo de sometimiento y de autocontrol. Menke (2011) separa estos aspectos: en poder disciplinado y disciplina de la estética, colocando a esta última como medio de reflexión que ya no actúa desde el procedimiento del afuera, sino como medio de subjetivación del propio sujeto. (Menke habla del proceso de subjetivación de una época; sin embargo, en



Deleuze se hablaría del carácter productivo de la singularidad). Por eso en *El Anti Edipo* (1985) se trata a la obra de arte como independiente del sujeto, en su proceso la estética dependería del objeto mismo, sería un aspecto que estaría cargado bajo la tesis de los preceptos y afectos, como bloque productivo que conecta sujeto-objeto en una *doble dimensionalidad*. Es un minoritario que confronta a la subjetivación del poder.

Si el Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud es bien entendido en base a estas líneas, el lector comprenderá los puntos esenciales en los cuales se puede leer al mismo, y, si Gilles Deleuze ha brindado su pensamiento en el análisis del teatro artaudiano se evidencia varios puntos de correspondencia, así como algunos puntos que escapan de ser leídos; la investigación plantea: el Teatro de la Crueldad como un teatro no-representativo; menor en algunos aspectos, (literatura, propuesta estética, conflicto ético); un teatro del movimiento o la variación continua (en cuanto a la territorialidad); un teatro de fuga, desde la visión deleuziana. Lo importante en este teatro es la fiesta en la que el *sentir* se impregna como línea de fuga que salta a la superficie, el resplandor de un nuevo pensamiento que hace visible su mecánica, su acto en construcción.



Universidad de Cuenca

Y añade que el artista comienza mirando en torno suyo, en todos los medios, pero para captar la huella de la creación en lo creado, la naturaleza naturalizante en la naturaleza naturalizada; y luego, instalándose “en los límites de la tierra”, se interesa por el microscopio, por los cristales, por las moléculas, por los átomos y partículas, y no por la coherencia científica, sino por el movimiento, nada más que por el movimiento inmanente; el artista se dice a si mismo que este mundo ha tenido aspectos diferentes, y que aún tendrá otros, que ya tiene otros en otros planetas; por último, se abre al Cosmos para captar sus fuerzas en una “obra”, y para realizar esa obra se necesitan medios muy simples, muy puros, casi infantiles, pero también se necesitan las fuerzas de un pueblo, y eso es lo que aún falta...

Gilles Deleuze & Félix Guattari.



CONCLUSIONES

La investigación a fin rastreo la constitución del llamado Teatro de la Crueldad de Antonin Artaud con especial énfasis en sus supuestos éticos y estéticos como elementos claves para la comprensión de la academia moderna, así como para una nueva estética contemporánea. Para esto Gilles Deleuze ha presentado con exhaustiva cautela gran parte de sus elementos filosóficos que articulen el teatro como modo de creación de un *pensamiento sin imagen*. Así como desde un cuerpo sin órganos, pasando por los niveles molares, moleculares, líneas de fuga y demás, hasta llegar a la maquinación del teatro como producción de subjetividad. Se presenta al teatro de Artaud como el objeto central en el cual se aplican los conceptos centrales de la teoría deleuziana para al fin poder conectarlos con toda la superficie del arte. No se quiere imponer un pensamiento, sino solo una nueva forma de *sentir* el arte.

Se encuentra en Antonin Artaud una serie de elementos que han ido apareciendo en *Teatro y su doble* como en varias de sus obras. Se ha trabajado varias categorías como alternativas frente a la resistencia del *poder*, a la *lógica de la instrumentalidad del arte*, como a la imagen *dogmática de la sensibilidad*, o del pensamiento artístico. Si bien estas nociones no constituyen explícitamente la obra artaudiana, el carácter de la filosofía, si se retoma a Gilles Deleuze, destituye la institucionalidad del arte con respecto a la representación. Artaud ya insiste en un teatro no-representativo alejado de las formas, aunque de manera prematura su esfera de acción se concretiza aún bajo la *idea* (en sentido platónico), la cual es la base de su metafísica de la crueldad, también, retiene la noción de potencia en



el devenir al afirmarlo como fuerza o magia en la cual el hombre puede entrar en relación con el cosmos, con los dioses, con el principio. Asimismo, el Teatro de la Crueldad (referido específicamente a Teatro y su doble) no constituye, según Deleuze, un eterno retorno de los elementos que se ponen en la escena, principalmente el movimiento a través de la captura.

Los inconvenientes surgen a propósito del concepto de crueldad, esta no define comportamientos de violencia física, es una crueldad vivida, pero *sobretudo sentida*, se designa a esta como una aplicación del pensamiento que conlleva la producción de la vida, por lo tanto, la crueldad se lleva aquí a un plano diferente, ya no se la evidencia desde una vertiente moralista, bondad-crueldad, bien-mal, pues es una cuestión de *afección*. Se inventa un nuevo sentido para la palabra crueldad, un *sentido interno*, un *sentido íntimo*. Ahora, en cuestiones de la escena la crueldad no cambia su dirección, ya no es en la escena donde se halla, sino en el público, en la realidad, en el caos, pero no se debe confundir el arte con el caos, sino como una *composición del caos* que brinda una nueva perspectiva de la diversidad del mundo, o sea, el artista es quien crea esta *crueldad como afecto*, se plasma en su obra y la hace devenir en el mundo a través de líneas que desdibujan el universo; como dato curioso, hay varios artistas que se consideran seguidores del teatro artaudiano y que utilizan la violencia como medio de retención del público, cuando en realidad la crueldad no es externa, no se aplica a los otros, se inicia en el sujeto-actor en el artista como medio fino de creación de la escena. No es metafórico, es real. Una comprensión de esta magnitud no puede más que impregnarse sobre un sustrato que desorganice toda institución



moralista, es tiempo del *cuerpo sin órganos* o CsO. Se sufre porque el espíritu no esté en el cuerpo y éste, a su vez no se encuentre en el espíritu, no se trata de matar al cuerpo, nunca se ha tratado de eso, sino de considerar el cuerpo, llámese cuerpo moral, cuerpo estético, cuerpo del Estado, o cuerpo de la Iglesia a aquella organización que se estructura bajo el dictamen de control y disciplinamiento, que para Artaud era Dios; a propósito de esto, se dice del poeta como descubridor de un cuerpo libre y desorganizado que percibe de forma diferente. El cuerpo se expande, se crea; sin embargo, será Gilles Deleuze quien analice con exhaustividad a este CsO. El nacimiento es crueldad, y este nacimiento o engendramiento del que fue parte Artaud lo llevo a parirse, movido por los microbios que acechaban su cuerpo tuvo que rehacer su anatomía, extirpando sus órganos y volviendo a nacer exclamaría, *yo soy mi padre...*, aunque la magnitud de sus palabras solo llega a tomar sentido desde el punto de vista de la *repetición* el proyecto de engendramiento entronca a su vez el alcance que realiza Gilles Deleuze de la mano de Félix Guattari, en el que se encuentra al *rostro* como origen identitario de las verdades estables y fijas, es decir el cuerpo del que se libera Artaud, desde esta perspectiva, sería un aparato de carácter signifiante y subjetivado, el rostro-autor, rostro-director, rostro-cuerpo, se convierten en significados convencionales y modelos. Por último, la lógica del teatro artaudiano satisface un aspecto de la filosofía deleuziana, la desterritorialización, porque implica el devenir de la escena, se diversifica el lugar único hacia espacios prestos de identificación, lugares abiertos que permiten la disolución de los paradigmas de



la escena; limpia y desorganiza el lugar hace que surja un nuevo espacio, pero esta vez de carácter político.

Es cierto que Artaud nunca da cuenta de la academia parisina del siglo XVIII, la investigación la ha mencionado como materialización del embate que Artaud inicia, pues no solo critica las obras maestras, también lo hace hacia el teatro francés y la religión judeo-cristiana. Una síntesis final sobre Artaud y su teatro apela al concepto de *crueledad, cuerpo sin órganos, Teatro y engendramiento*, con todas sus variantes que implican, claro, en donde se lee a este autor desde la perspectiva de Gilles Deleuze; aunque se insiste más en la filosofía deleuziana como herramienta de relación entre los conceptos mencionados para la constitución de una forma nueva de sentir no solamente el teatro sino el arte en general. No se apela totalmente al Teatro de la Crueldad, sino a los elementos efectivos para tratarlos según la filosofía propuesta.

Este recorrido que se hace junto a Antonin Artaud termina por concretar la propuesta de un teatro o bien de un arte no representativo que exilia de manera contingente la belleza. Si bien se produce esta separación entre estética y belleza en su obra, aún queda la esfera del arte; así que sería tema de la filosofía entender que la estética trata del arte más no de la belleza. Este es un debate abierto. Por eso el medio de comprensión de la estética artaudiana se comprende como la *posibilidad de desautomatizar la percepción*, y siendo este *paradigma estético* si se toma la noción de Guattari, porque actúa de forma transversal en los procesos creativos que por obvias razones se conecta con el proceso artístico; el artista es el que crea. Pero esta implicación estética que se



rastrea en Artaud conlleva algo más, hablar de *creación* es al mismo tiempo considerar una responsabilidad de lo creado, consideración y alteridad de la cosa creada, de hecho, una relación *ético-política*. La misma génesis del teatro artaudiano implica una responsabilidad de masa, este engranaje afectivo se ensambla de forma múltiple, pero no es un ensamblaje trascendente sino *inmanente* del que se puede prescindir ahora para poder llamarlo *empirismo trascendental*. El Teatro de la Crueldad así entendido como proceso creativo que se conecta y atraviesa los diferentes registros de mundos, como acto de resistencia, como proceso creativo, como línea de fuga.

Cabe encontrar, en definitiva, a ésta o más bien su uso, como aquella disciplina que a lo largo de la historia se ha encargado de instaurar paradigmas de orden que fijan la consciencia en una imagen *dogmática del pensamiento*. De esto la presuposición del propio pensamiento como una dualidad desgarradora. En efecto, esta imagen dogmática del pensamiento se construye a través de mecanismos que se inmiscuyen como supuestos *a priori* que ordenan al hombre. Este postulado del pensamiento está reconocido especialmente durante el siglo XVIII en lo que Foucault llamo poder disciplinario ejercido principalmente por un *arte del cuerpo*, significa que el dispositivo de disciplinamiento se convierte en un paradigma del funcionamiento para las artes, *academia*. En este sentido, los procedimientos a los que recurre el poder disciplinario son de *subjetivación*, se concibe bajo esto como poder, sometimiento o representación. Es obvio como el mismo Foucault mencionaba que esta sociedad no sería eterna, los mecanismos



que condicionan el pensamiento se ven en adelante *controlados* en una nueva sociedad, ya no es para el caso la academia ni la escuela.

Algo similar ocurre en el campo estético; desde la filosofía se puede observar el establecimiento de una imagen *dogmática de la sensación*. El recurrente ha sido guiado por la armonía de las formas bellas que producen el buen sentir en el espectador, por ejemplo, la métrica entre agradable-desagradable, bello-feo ha sido el punto de reconocimiento de la sensación. Debido a esto la representación ha elaborado moldes o paradigmas como actos reconocibles de la experiencia estética, tanto así que lo bello y lo feo se coloca como extremos completamente distantes a los cuales se debe recurrir para valorar a través del juicio estético el objeto-arte. Por eso, y en este tipo de sociedad es pertinente el encontrar un tipo de valoración sensible no centralizada que presente el arte como lo que es, un acto de resistencia. Gilles Deleuze, en su trabajo filosófico ha permitido demostrar un campo *inextenso, indefinido*, donde el arte puede encontrar un nuevo sentido. Dejando atrás los paradigmas de control que definen al sujeto a través de poderes (texto, escena, academia), el arte deja de lado la *contra-información* para presentarse como acto, y acto de resistencia que deviene constantemente. Hoy el arte se aparta de esas máscaras de represión injusta que tejen límites a la creación artística, es decir, al pensamiento.

Claro está que el arte es vidente, pues invoca las sensaciones que encarnan el acontecimiento arrastrándolos hacia el infinito. Es propio también del arte desprender de la naturaleza todas las vibraciones que repercuten en el hombre, por ello, se debe comprender el acto de creación artística como acto de



naturaleza humana, siendo, solamente el artista el compositor de ese llamado *bloque de sensaciones* que se abren y conectan con todos los afectos, esto, desde la profunda afirmación de las fuerzas creativas de una vida activa, la del artista, la de Antonin Artaud. Esto hace ver al arte como modo de *creación y afirmación* de la vida, donde el pensar se comprende como creación afirmada. Es aquí, donde el arte se vuelve *modo de pensamiento* que abre el campo de la sensibilidad de forma violenta para conectarse con la vida. Considerar de esta forma el arte es abrir el pensamiento, es sentir de otra manera, *habitar el afuera*, se deja a un lado la mimesis para adentrarse a un terreno inaprensible, inextenso, *productivo*, donde surge acontecimientos y singularidades que toman la distinción clásica de *forma y contenido* como aspectos indiscernibles del arte. De esta manera, si Deleuze ha llevado la suposición de crear el pensamiento como afirmación de la vida Artaud ha permitido la forma empírica de conectarlo con la obra, *la crueldad*. Siendo el artista el propio creador de sensaciones, a la crueldad le corresponde este polo, uno de varios.

Este cambio de humor que presenta el arte da paso a un camino lleno de intensidades creativas del pensamiento, pero esta vez, sin imagen, *una crueldad sin imagen*, sin sangre, sin nada que determine límites entre obra-vida, obra-escritura, obra-escena. Por eso el requisito de esta línea de la que muchos osan en llamar *insuficiente* debe por todos los medios de *huir* de la interpretación, el signifiante y por supuesto la subjetividad, es decir, el *rostro* de un polo *molar* enraizado y plantado en fines de representación. Ahora, es cuestión del lector esto, hacer devenir la obra, hacer rizoma, conectarlo con otros puntos y liberarlo,



liberar el arte es por tanto cuestión de vida o de muerte. En esta línea de fuga tan solo puede existir una cosa, la experimentación y no la interpretación.

Cuando se cree de esta experimentación como modo particular de una hermenéutica del arte se recorrería nuevamente a los juicios estéticos y legisladores. Más bien esta experimentación se efectúa fuera de las interpretaciones de los sentimientos, una experiencia limite que sobrepasa toda organización. El experimentar quiere abrir un campo inmanente de *multiplicidades intensivas* no reconocibles que, por supuesto no significan, sino que obligan a sí mismo a la constitución y producción de uno mismo como *percibido*, una doble direccionalidad. Una estética que rebasa la relación sujeto-objeto, por ataque de un acontecimiento que se ubica por fuera de toda captura del sujeto y sus interpretaciones, se arroja entonces al flujo permanente de la vida, a lo inmanente, una estética afectiva de acontecimientos singulares.

Es cuestión de la estética no caer nuevamente en la reducción total a los *sentidos organizados*. Una nueva forma de sensación requiere de un nuevo movimiento alejado del rostro la organización. Esta batalla se desborda hacia un nuevo campo, *el cuerpo*, total y amplio. Es hora del cuerpo sin órganos artaudiano, y si el hombre está enfermo por su mala construcción es por lógica que su percibir sería enfermo, un cuerpo enfermo percibe de forma enferma, o para el caso organizada. Para esto Deleuze como se dijo anteriormente lo conecta de forma diferente, el CsO se lo comprende como lo sin forma, sin rostro, donde los órganos se despliegan de forma indeterminada en zonas graduales, su cuerpo es llenado por *intensidades y flujos* que entran en vibraciones constantes que le permiten



experimentar la realidad. Por eso, desorganizar las sensaciones para volverlas corporales y no orgánicas dentro del plano de la inmanencia. En este sentido, lo nuevo, lo creado, lo sin rostro, lo a subjetivo, se comprende como forma de experiencia artística.

Si bien el punto de partida ha sido el Teatro de la Crueldad, las herramientas deleuzianas que han permitido comprender los caracteres tanto estéticos como éticos han desplegado un sinfín de particularidades a la hora de sentir el arte. Por eso, Artaud podría considerarse como el modelo esquizoanalítico del que fue parte en el estudio deleuziano. Lo estético en Artaud se conecta con formas un tanto primitivas, pero aun así se da paso a lo que se podría llamar una estética del *porvenir* un juego inacabable de creación, que fluctúa entre disciplinas y teorías diversas. Es decir, una *estética menor* en la comprensión del teatro artaudiano, donde se considera el universo del arte en zonas extranjeras con toda relación no artística. En todo caso, una estética menor comprendería el aspecto desterritorializante, un lenguaje colectivo, y un carácter político, es decir una estética que deshace los caracteres mayoritarios y de poder a partir de *líneas de fuga* que conectan al sujeto con el mundo. Bajo esta conclusión, lo que se hace es, invitar al lector a pensar con y sobre el cuerpo

Ahora se resalta el componente general del teatro para ser considerado como *máquina*. No es una *idea platónica*, las máquinas existen, estas *máquinas abstractas* atraviesan y recorren los diferentes niveles de la realidad, quebrando así toda estratificación. Esta noción de máquina, tomada de la nomadología presupone un plano de realidad concreta, sobre la cual se



establecen engranajes, ensamblajes o agenciamientos que se relacionan y están íntimamente conectadas con procesos de desterritorialización. Lejos de conceptos puramente históricos que toman a la maquina como aspecto insuficiente para dar cuenta de la producción de subjetividad se entiende verdaderamente a la maquina como productora decisiva de un vector de subjetividad. Lo que se pretende es descentrar al sujeto de la cuestión de la subjetividad, se trata de tomar esta relación sujeto-objeto, por el medio, es decir contemplar el *contenido* como partícipe de la subjetividad. Este sería uno de los objetivos de la maquina abstracta, extraer, abstraer volver participe al sujeto de su mundo. Entonces la solución está en considerar a la subjetividad fuera de todo estado psicoanalítico, inconsciente y llevarlo a las grandes máquinas, aquí lo colectivo se entiende por multiplicidad. Finalmente, la maquina abstracta es esto, una productora de *subjetividad* que desterritorializa y territorializa cada instancia en la que se la coloca; puesto que lo que se ensambla *no son ni sujetos ni objetos sino los trazos singulares que devienen*. Por eso, no se apega al sujeto, sino al cuerpo, entendido como máquina. Entonces el teatro como objeto-arte es comprendido como máquina, aquella que agencia acontecimientos y singularidades a través del deseo, de su producción, es una maquina deseante, una maquina estética.

Definitivamente, hacer del arte un problema del pensamiento se vuelve un acontecimiento novedoso, cuando se entiende al fin que no existe una crisis en el arte, cuando lo verdaderamente frágil habita la ausencia de crítica del sujeto que mira; esto demuestra el interés de la investigación. Se habla del teatro como producto y productor de un campo de subjetividades que suceden de forma



Universidad de Cuenca

colectiva en el plano de la superficie. El arte como forma de capturar fuerzas infinitas y productivas. Así la filosofía deleuziana se instaure como una expresión creativa que compone bloques de sensaciones en el teatro artaudiano. Se trata de un arte no solo Ético-Estético, sino de un arte que se desplaza y conecta con su alteridad en el camino de sus trazos, trayectos y devenires, una *cartografía* extensiva e intensiva poblada por multiplicidades. Se trata de una estética intensiva que requiere de fuerzas creativas, de cuerpos desorganizados, de afectos y de principios sin rostro, un pensamiento o más bien un sentido que hace que la obra coexista en la realidad, por eso lo sensible se entiende como modo de expresión del arte, ese juego inacabable de producción que en últimas instancias puede afirmar, *abro mi pensamiento en todo momento, estoy aquí y ahora*, una forma que finalmente se vuelve *vitalista* y que ha hecho del pensamiento algo creativo, algo cruel.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. (Trad. A. Enrique y A. Francisco).

Barcelona: Editorial Edhasa.

_____. (2006). *Heliogábalo o el anarquista coronado*. Buenos Aires:

Editorial Argonauta.

_____. (1984). *México y viaje al país de los tarahumaras*. México:

Editorial: Fondo de Cultura económica.

_____. (1975). *Para terminar con el juicio de Dios*. Buenos Aires: Editorial

Caldén.

_____. (2007). *Van Gogh el suicidado por la sociedad*. Buenos Aires:

Editorial Argonauta.

_____. (2008). Recuperado de:

http://www.medicinayarte.com/img/biblioteca_virtual_publica_deleuze_artaud_el_ombligo_de_los_limbo.pdf

Alberto, N. (2018). *Nietzsche y Artaud Estudios de filosofía del arte*.

Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la*

escritura. Barcelona: Paidós.



Universidad de Cuenca

Braidotti, R. (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría material del devenir*.

Madrid; Editorial Akal.

Calder and Boyer Ltd. (1968). *Antonin Artaud collected words volume one*.

(Trad. C. Victor). London: Gallimard.

Chevallier, F. (2015). ¿Por qué Deleuze habló tan poquito de teatro? Revista

Colombiana de las Artes Escénicas, 9, 35-43

_____. (2011). Por un teatro menor (Deleuze y el teatro 2). Revista

Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 5 enero - diciembre de 2011. pp. 7 – 19

CONFERENCIA DE LA SOCIEDAD FRANCESA DE FILOSOFIA,

(22/02/1969: Paris, Francia). ¿Qué es un autor? Paris: Editado por el Bulletin de la SFP

seguida de las intervenciones de Jean d'Ormesson, L. Goldman,, M. de Gandillan, J. Lacan y J. Ullmo, bajo la presidencia de Jean Wahl, 1969. 32 p.

Danto. A, (2013). *Que es el arte*, Buenos aires: Paidós.

Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____. (1980). *Conversaciones*. Valencia: Editorial Pre-Textos.

_____. (2006). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

_____. (2007). *Empirismo y subjetividad*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.

_____. (1992). *El agotado. En Samuel Beckett*. Paris: Minuit.

_____. (1984). *Francis Bacon Lógica de la sensación*. España: Arena libros.

_____. (2005). *La imagen-movimiento*. Buenos Aires: Editorial Paidós.



Universidad de Cuenca

_____. (2005). *Lógica del sentido*. España: Editorial Paidós.

_____. (1976). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Editorial Anagrama.

_____. (2003). *Superposiciones. Un manifiesto menos*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1985). *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Editorial Paidós Ibérica S, A.

_____. (1978). *Kafka por una literatura menor*. México: ediciones Era, S.A.

_____. (2006). *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Editorial Pre-Textos.

_____. (1993). *¿Qué es la filosofía?* España: Editorial Anagrama.

Díaz, S. (2014). *ARTE Y PENSAMIENTO EN GILLES DELEUZE. UNA EXPERIENCIA LÚDICO-ESTÉTICA MÁS ALLÁ DE LA INTERPRETACIÓN*. Revista de Estética y Teoría de las Artes. Número 13, febrero de 2014. ISSN 1697-8072.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos aires: Editorial Siglo XXI.

_____. (1968). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Siglo XXI editores.

Gadamer, G. (1999). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

Grombich, E. (2011). *La historia del arte*. New York: Ed. Phaidon Press Limited



Universidad de Cuenca

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Editorial Manantial SRL.

J, Derrida. (1989). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos.

_____. (1998). *Lingüística y Gramatología 1*. (Trad. Traducción de O. Del Barco y C. Ceretti en DERRIDA, J., *De la Gramatología*, Siglo XXI, México, 1998, pp. 37-57).

J, Derrida. & P, Thévenin. (1998). *The secret art of Antonin Artaud*. (Trad. Mary Ann Caws). Massachusetts: Institute Technology.

Kant, E, (1998). *La crítica del juico*. Mexico: Ediciones Mexicanos unidos. S.A.

Martínez, M. (2010). *LA PRESENCIA DEL CUERPO EN LA OBRA DE FRANCIS BACON. UN ANÁLISIS DE LA MANO DE GILLES DELEUZE Y MILAN KUNDERA*. *Thémata. Revista de Filosofía* N° 46 (2012 - Segundo semestre) pp.: 683-691.

Massumi, B. (2002). *A SHOCK TO THOUGHT Expression after Deleuze and Guattari*. London: Taylor & Francis e-Library.

Menke, C. (2011). *Estética y negatividad*. México DF: Fondo de cultura de Argentina, S. A.

Mondolfo, R. (1982). *Breve historia del pensamiento antiguo*. Buenos Aires: Editorial Losad.

Montenegro, G. (2013). *Empirismo trascendental Génesis y desarrollo de la filosofía de Gilles Deleuze*. Bogotá: Universidad de San Buenaventura.



Universidad de Cuenca

Nietzsche, F. (2007). *El nacimiento de la tragedia*. España: Alianza Editorial.

_____. (2011). *Así habló Zaratustra*. España: Alianza Editorial.

Paz, O. (2012). *Luis Buñuel: el doble arco de la belleza y de la rebeldía*. México, D.F: Fondo de cultura económica.

_____. (2008). *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México, D.F: Fondo de cultura económica

Rezonans Art (24/06/2019). Samuel Beckett-Film 1965 [archivo de video]. Recuperado de: <https://youtu.be/OeP2f3Ku0XE>

Spinoza, B. (2000). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Editorial Trotta.

Zepke, S., O'Sullivan, S. (2010). *Deleuze and Art Contemporary*. Great Britain: Press Edinburgh University.